

· BOY

FLIRT Z MELPOMENĄ

(WIECZÓR DRUGI)

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA == LUBLIN == ŁÓDŹ == POZNAŃ
KRAKÓW ===== G. GEBETHNER I SPÓŁKA



FLIRT Z MELPOMENĄ

WYSZŁY Z DRUKU:

- Boy: **Słówka**, wydanie czwarte »Bibl. pol.«, Warszawa.
— **Studia i szkice z literatury francuskiej**, Gebethner i Sp.
— **Flirt z Melpomeną**, wieczór pierwszy.
— » » » drugi.

PRZEKŁADY BOYA:

Dzieje Tristana i Izoldy.

WIEK XV-ty.

Franciszek Villon: **Wielki testament**, G. Gebethner i Sp.

WIEK XVI-ty.

Rabelais: **Dzieła** (Gargantua i Pantagruel), Tomów 5, Kraków, J. Czernecki.

Montaigne: **Pisma**, Tomów 5, G. Gebethner i Sp.

Brantôme: **Żywoty pań swowolnych**, »Bibliot. polska«.

WIEK XVII-ty.

Descartes: **Rozprawa o metodzie**, G. Gebethner i Sp.

Molier: **Dzieła**, Tomów 6, Lwów, Księgarnia polska.

Racine: **Fedra**, G. Gebethner i Sp.

Pascal: **Myśli**, Księg. św. Wojciecha, Poznań.

WIEK XVIII-ty.

Lesage: **Djabek kulawy**, G. Gebethner i Sp.

Marivaux: **Komedye**, Tomów 2, Kraków, J. Czernecki.

Montesquieu: **Listy perskie**, G. Gebethner i Sp.

Montesquieu: **Duch praw** (w przygotowaniu).

Wolter: **Powiadki filozoficzne**, (wyczerpane).

Crébillon (syn): **Noc i chwila**, Kraków, J. Czernecki.

Jan Jakób Rousseau: **Wyznania**, Tomów 3, Kraków, J. Czernecki.

Diderot: **Kubuś fatalista i jego pan**, »Bibl. pols.«, Warszawa.

Diderot: **To nie bajka...** Kraków, J. Czernecki.

Laclos: **Niebezpieczne związki**, »Bibl. polska«.

Beaumarchais: **Komedye**, Kraków, G. Gebethner i Sp.

X. Prévost: **Manon Lescaut**, »Bibl. pol.«, Warszawa.

B. de Saint-Pierre: **Paweł i Virginia**, Kraków, J. Czernecki.

Listy panny de Lespinasse, G. Gebethner i Sp.

WIEK XIX-ty.

Chateaubriand: **Atala—René**, księg. św. Wojciecha, Poznań.

Benjamin Constant: **Adolf**, G. Gebethner i Sp.

Stendhal: **Czerwone i czarne**, »Bibl. pol.«, Warszawa.

Musset: **Spowiedź dziecięcia wieku**, »Bibl. pol.«, Warszawa.

Musset: **Komedye**, tomów 2, »Bibl. pol.«, Warszawa.

Balzac: **Fizjologia małżeństwa**, tamże.

Balzac: **Małe niedole pożycia małżeńskiego**, tamże.

Balzac: **Stracone złudzenia**, G. Gebethner i Sp.

Balzac: **Kawalerskie gospodarstwo**, Kraków, J. Czernecki.

Balzac: **Córka Ewy**, Kraków, J. Czernecki.

Balzac: **Dwaj poeci**, G. Gebethner i Sp.

Balzac: **Muza z zaścianka**, G. Gebethner i Sp.

Balzac: **Wielkość i upadek Cezara Birotteau**, tamże.

Balzac: **Ojciec Goriot**, G. Gebethner i Sp.

Balzac: **Cierpienia wynalazcy**, tamże.

Balzac: **Blaski i nędze życia kurtyzany**, tamże.

Balzac: **Ostatnie wcielenie Vautrina**, »Bibl. pol.«, Warszawa.

Gautier: **Panna de Maupin**, Kraków, J. Czernecki.

Merimée: **Kolomba**, Kraków, J. Czernecki.

Murger: **Cyganerya**, Kraków, J. Czernecki.

Verlaine: **Elegie**, G. Gebethner i Sp.

BOY

FLIRT Z MELPOMENĄ

(WIECZÓR DRUGI)

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA == LUBLIN == ŁÓDŹ == POZNAŃ
KRAKÓW ===== G. GEBETHNER I SPÓŁKA

KRAKÓW — Druk W. L. Anczyca i Spółki,

OD AUTORA.

Pierwszy »wieczór« mego *Flirtu* rozszedł się niezwykle szybko. Nie wbija mnie to w naganną pychę: zbyt świadomy jestem, iż zawdzięczam to w znacznej mierze chytremu tytułowi książki. A znowuż sztuka wybierania tytułu też nie jest moją zasługą; wtajemniczył mnie w nią pewien znajomy księgarz, jeden z najruchliwszych i najśmielszych wydawców z wojennej doby. Otóż, ilekroć zgłosił się młody autor z rękopisem, księgarz ów przedewszystkiem zapytywał kandydata do laurów literackich: »Jaki tytuł?« Jeżeli tytuł brzmiał: *W kajdanach chuci*, albo *Spazm grzechu*, albo *Tajń ciata*, kiwał poważnie i z uznaniem głową i mówił: »Dobry tytuł. Biorę«. Słyszę, iż obecnie firma ta podjęła przedruk *Wieczorów pod lipą*, dopatrując się (nie wiem o ile słusznie) w tytule tym aluzji do znanej piosenki: *Siedziata na lipie*.

I krytyka przyjęła nadspodziewanie łaskawie moją książeczkę; nie było prawie pisma, któreby jej nie poświęciło obszernej, przeważnie zawstydzająco pochlebnej oceny. Wśród nich, jeden głos zwłaszcza utwierdził mnie w mniemaniu, iż obrałem dobrą drogę, wydając te

kroniki teatralne wszystkie, poprostu tak jak były pisane, nie opuszczając niczego, nawet pobieżnej oceny wykonania, iżby, poza doraźną lekturą, służyły za materiał do historii naszych scen.

Przed jednym natomiast chciałbym się nieśmiało bronić. Idzie mi o zarzut, a raczej może nie zarzut, ale etykietkę, przypisującą mi wyłączne zapatrzenie we wzory francuskie, a brak wrażliwości czy też niechęć wobec innych źródeł twórczości. Doprawdy, nie poczuwam się do tego zacieśnienia. Nie przeczę, iż dobra literatura francuska jest moją ostatnią jesienną miłością; ale do tego portu dopływałem stosunkowo późno; epoka, w której człowiek się rozwija i dojrzewa, raczej spłynęła mi pod znakiem Słowackiego, Szekspira, Nietschego, Dostojewskiego zwłaszcza. Inna jest przyczyna, dla której mogę robić wrażenie jednostronnego wyznawcy kultury galijskiej: mianowicie ta, iż, spotykając się często z niezrozumieniem tej kultury, widząc wśród ogółu objawy jej nieznajomości, siłą rzeczy czułem potrzebę przeciwdziałania, położenia nacisku na to, co mi się zdało zapoznane lub zlekceważone. Iluż jest u nas ludzi, dla których *Zazdrość* Arcybaszewa jest »głęboka«, a np. *Powrót* Flersa i *Croiseta* »płytki«; iluż takich, dla których słupy graniczne teatru europejskiego wbite są w Berlinie i w Moskwie! Ale nie chcę tu rozwodzić się nad tą kwestją; zaprowadziłaby nas zbyt daleko.

Inny zarzut, który mnie spotkał z pewnej strony, a którym obciążono mnie zresztą wspólnie z »większością naszych krytyków teatralnych« jest to, iż sprawozdania moje są zbyt literackie, zbyt mało zajmują się teatrem. Wymówiono mi nawet, sympatycznie, ale z pe-

wną goryczą, iż »jedyną reformą teatralną, którą proponuję, jest jadać kolację przed teatrem a nie po teatrze«. Tutaj, mógłbym się uderzyć w piersi i powiedzieć szczerze: Tak, wyznaję; nie jestem »człowiekiem teatralnym«. Pisanie o teatrze jest dla mnie jedynie miłym wytchnieniem po innej pracy, której oddałem się cały. Na wiedzy teatralnej, w ścisłym tego słowa znaczeniu, się nie znam; a już najmniej na reformie teatralnej, gdyż nigdy, mimo szczerej chęci, nie mogłem dobrze zrozumieć, co to słowo oznacza. Wydaje mi się, że istnieje nie jeden jakiś abstrakcyjny »teatr«, ale bardzo duża ilość form teatralnych, z których każda ma swój styl, wymagający wnikięcia weń, i oddania za pomocą właściwych środków. Środki te zawsze trafnie odgadnąć i stworzyć, to zadanie dobrego teatru; można tedy tylko reformować lichy teatr na dobry; co jest, oczywiście, zawsze bardzo pożądane. Oczywiście, prócz tej »reformy«, którą przynosi z sobą każda twórcza jednostka, samym faktem swego istnienia! W każdym razie, nie sądzę, aby nasilenie krzątania »reformatorskiej« było wykładnikiem kultury teatralnej danego kraju, tak jak ilość poprawek nie jest miarą dobroci krawca.

Ale nie potrzebuje, na swoją obronę, nawet takiego *credo*. Tłumaczy mnie, poprostu, położenie geograficzne. Piszę o teatrze w Krakowie, gdzie, wskutek skromnych środków realizacji i częstej zmiany repertuaru, i same teatry mniej może zaprzatają się wielkimi problemami inscenizacyjnymi i reżyserskimi. Dają bogaty kalejdoskop sztuk, przygotowanych z talentem, ale dość pospiesznie: krytyk tedy, nie chcąc popaść w pro-

wincjonalizm, raczej zajmuje się stroną literacką teatru. Gdybym pisywał gdzieindziej, może pisałbym inaczej; kto wie, możebym nawet co zreformował, poza tą nieszczęsną kolacją? Licho tam wie, co w człowieku siedzi, póki nie spróbuje! Na razie, kochany czytelniku, zostaje zawsze jeszcze tym samym, niepoprawnym, nieokrzesanym, ale bardzo Ci życzliwym

Boyer.

Kraków, w kwietniu 1921.

Tom niniejszy zawiera recenzje ze wszystkich sztuk granych w Teatrze miejskim i »Bagateli« od marca 1920 do kwietnia 1921, z wyjątkiem *Powrotu* Flersa i Croiseta, który musiałem opuścić z powodu nieobecności.

SEZON 1919/1920.

(CIAĞ DALSZY).

Teatr miejski im. Słowackiego: *Nawrócenie kapitana Brassbound*, komedia w 3 aktach Bernarda Shawa, przekład T. Ehrenberga.

Wierzę mocno, wraz z panem Zagłobą, iż »wśród wszystkich nacyj, Pan Bóg, w miłosierdziu swoim, naszą szczególnie zacnie przyozdobił«; mimo to, są rzeczy, których zazdroszczę czasami tym »innym nacjom«. Do takich rzeczy należy owo otwarte okno na kulę ziemską, przez jakie większość narodów może się, w razie ochoty, wychylać ze swego ciasnego europejskiego podwórka. Francuz czy Anglik może, nie przestając być u siebie, przenieść się myślą lub ciałem w najodleglejsze okolice globu, w inny klimat, inną roślinność, inne rasy, wiary. Może wśród nich żyć, jakiś czas lub zawsze, i to nie jako jałowy gap-turysta, ale jako czynny obywatel swego społeczeństwa. Nie potrzebuję wywodzić, do jakiego stopnia takie rozszerzenie horyzontu jest rozprzestrzenieniem sfery myśli i pojęć; jaką higieną dla duszy jest taka możność spojrzenia na siebie, na swój codzienny światek pod zupełnie nowym kątem; ile wreszcie mieści się tu odświeżających czynników dla literatury i sztuki.

I tak też było. Mądry i ludzki sceptycyzm Montaigne'a czerpie, z współczesnych odkryć nowych światów, najsilniejsze swoje argumenty; rewolucyjno-filozoficzna literatura XVIII w. raz wraz posługuje się zwożonymi przez podróżników materiałami etnograficznymi o »dzikich«, jako środkiem krytyki i podkopywania wszelkiego autorytetu; za naszych czasów, iluż artystów — dość wspomnieć Kiplinga, Lotiego, Farrère'a — znajduje w egzotyzmie kanwę dla swej twórczości. I myślę sobie, jak bardzo przydałoby się takie otwarcie okna naszemu piśmiennictwu, które tak długo, z musu, zamknięte było na ciasnej przestrzeni, a jeśli wybiegało hen w daleki świat, to tylko — przez śniegi Sybiru. Nie bez głębszego symbolu jest wiadomość, jaką przyniosły przed paru dniami dzienniki, iż z hojnym darem na rodzącą się naszą flotę pierwszy pospieszył polski artysta: powstanie marynarki polskiej może być ważnym dniem dla naszej sztuki, nie mniej niż dla polityki i handlu.

A jednak, kiedy się nad tem zastanowić, przychodzi na myśl, iż, mimo że bez politycznego bytu, mieliśmy i my nasze potężne życie kolonjalne. Ameryka! Wszakże tam jest siedziba rozległych i bujnych społeczeństw polskich, żyjących w tak ciekawych, odmiennych od naszego życia warunkach. I jak oryginalnem musi być to społeczeństwo, utworzone z masy świeżego chłopskiego elementu, zaczynionej, niby drożdżami, całą plejadą niebieskich ptaków, rycerzy przemysłu, ofiar »nieporozumienia ze społeczeństwem«, które tam wędrują od nas rokrocznie! Iluż takich odplynęło tam choćby z samego Krakowa, i co za typy! Pamiętam pewnego złotego młodzieńca, zbiegłego z krakowskiego bruku: był już w Ame-

ryce na drodze do zrobienia milionowego marjażu, który dumnie odrzucił, gdy narzeczoną jego (zresztą z białej rasy) powiła przed czasem małego murzynka; umarł w nędzy. Pamiętam innego znowuż, doktora praw i konceptistę adwokackiego, syna bardzo znanej krakowskiej rodziny, który zabłysnął w którymś ze Stanów Ameryki jako... dentysta; i paru szambelanów papieskich, i kilku kawalerów św. Grzegorza, i tylu innych, którzy albo przypadli bez wieści, albo wypłynęli szczęśliwie, albo wrócili nawet.

I myślę sobie dalej, jak ciekawe motywy — o ileż ciekawsze od naszej wielkiej i małej »dulszczyzny« — może przedstawiać dla komedjo- i powieściopisarza takie społeczeństwo; ile tam musi być splątanych elementów fantazji, dramatyczności i groteski; i niepojętem prawie się wydaje, iż dotąd motywy te pozostały zupełnie nietknięte. Doprawdy, żal bierze, że jaki Rittner lub Zapolska nie przeskrobali czego za młodu, coby ich zmusiło do spędzenia kawałka życia gdzieś w San Francisco lub w Paranie.

(Jedynym przedstawicielem »egzotyizmu« w naszej literaturze scenicznej jest Stanisław Ignacy Witkiewicz, którego bardzo ciekawe utwory obiecują nam wkrótce pokazać teatry krakowskie; ale jest to egzotyizm odezwany już nietylko od polskiego, ale wogóle od wszelkiego realnego życia).

W świat nawskroś egzotyczny, nietylko z punktu geografii fizycznej, ale i moralnej, przenosi nas wczorajsza komedia Bernarda Shawa. Znajdujemy się w towarzystwie skończonych *gentlemanów*, często nawet utytułowanych, ale których zatarg z kodeksem karnym zmu-

sił do szukania pod innem niebem nowych form życia. Tworzą oni załogę małego statku pod dowództwem kapitana Brassbound, a trudnią się — czem się zdarzy; zdaje się, że, wśród licznych ich zajęć, przemytnictwo jest jeszcze najmniej nielegalnem. Ów kapitan, to figura niemal »ideowa«: coś niby groteskowa podobizna bajronowskich buntowników. Syn angielskiego *gentlemana* i Brazylijki-pijaczki, skrzywdzony i wyzutý szpetnie ze swego mienia przez stryja swego, potężnego sędziego angielskiego, nieubłaganego »prześadowcę występku«, kapitan Brassbound zacieka się w swej wżgardzie przeciw naszej cywilizacji, i czerpie chlubę w tem, iż staje się żywym przeciw niej protestem. Jesteśmy w Maroko; przypadek zrządził, iż ów sędzia, sir Howard Hallam, podróżując po Afryce ze swą szwagierką lady Cecylją, najmuje, jako eskortę w głąb kraju, właśnie ów oddziałek pozostający pod dowództwem kapitana Brassbound. Cóż za bajeczna sposobność do zemsty! wystarczy aby kapitan dał znać szejkowi Sidi el Assif, iż »pies chrześcijański« zapuścił się w głąb pustyni, aby sir Hallam przyplacił to głową. Wprawdzie, jak grozi śmiałkowi Hallam (nie wiedząc jeszcze o tem, iż ma przed sobą bratanka), »ramię Anglii jest długie i potężne«, i zemsta jego straszna, ale, ostatecznie, któż dojdzie, co się stało z jednym turystą zaginionym w piaskach pustyni? Życie Hallama wisi na włosku; szczęściem, zjawia się Kadi, pełnomocnik sultański, i wydiera dzikiemu szejkowi ofiarę; z kolei Brassbound idzie w dyby i pod sąd amerykańskiego kapitana, który, ostrzeżony o niebezpieczeństwie Anglików, nadpłynął właśnie ze swym krążownikiem.

Awantura, co? Coś w rodzaju *Dzieci kapitana Granta*, etc? Niezupełnie. Wszystko to, to tylko rama; cała zaś sztuka napisana jest wyłącznie dla jednej roli kobiecej, dla lady Cecylji. Jest to — informuje autor — dama pomiędzy trzydziestką a czterdziestką, bardzo ładna, sympatyczna, inteligentna, namiętna podróżniczka, która wędruje przez Afrykę, mając, za całą eskortę, jedynie pieska pokojowego na rękę, ubrana tak »jakby przybyła na herbatę z sąsiedniej willi«. Ta lady Cecylja ma w sobie coś z pogromczyni zwierząt: podchodzi do każdego — bez względu na to, czy to będzie expasz londyński, czy Szeik plemienia Maurów i »kuzyn proroka« — ze swemi jasnymi oczyma, swoim miłym uśmiechem, z wyciągniętą ręką, z sakramentalnem: »Jak się panu powodzi?« i — każdy robi się jak baranek. Stykając się z najniebezpieczniejszymi wyrzutkami społeczeństwa, jest w ciągłym zachwycie jacy są mili, jakie mają »sympatyczne, szczere fizjognomje«; i — każdy z tych drabów w ogieńby poszedł za nią.

Znalazszy się, po bitwie wśród pustyni, w ruinach mauretańskiego zamku, lady Cecylja, która wszędzie czuje się u siebie w domu, zaczyna robić porządki. Rannego w potyczce bandytę, »włoskiego hrabiego«, pakuje do łóżka samego kapitana; obwiesiowi, którego przeznaczyła do roli sanitariusza, każe się wykapać, co mu się pewno zdarzyło pierwszy raz w życiu; innego posyła po wodę. Podczas zaś gdy kapitan Brassbound, wśród najgwałtowniejszych rodzinnych wyjaśnień, wybucha nieważnością do stryja swego a sędziego Halama, kiedy śmierć — zdawałoby się pewna — zawisła nad głową jej szwagra, lady Cecylja zadawałnia się filozoficznem

westchnieniem, że »mężczyźni zawsze się kłócą«, i — pilnie ceruje surdut bandycie, dowodząc mu, iż nie może przecież przyjąć Sidiego el Assif w dziurawym garniturze. I kiedy, naprawiwszy wszystkie dziury, i upewniwszy się czy go »nie pije pod pachami«, podaje mu sama surdut i dopomaga do znalezienia rękawa, kapitan znajduje rękaw, ale — nie może już odnaleźć swej wściekłości: idea zemsty, którą żył od kilkunastu lat, wydaje mu się nędzna i głupia... Parę mądrych, spokojnych zdań, jakie, wciąż cerując odzież, rzuciła mu mimochodem lady Cecylja, przetworzyły go wewnętrznie: uczyni teraz co może, aby naprawić swój krok, i ocalić sir Hallama.

Brassbound idzie tedy, jak wspomniałem, pod sąd; gdyby ktoś wyjawiał jak się rzeczy miały, iż to on sprowadził Sidiego, etc., czeka go pewna śmierć; otóż, lady Cecylja, zdążywszy ujarzmić kapitana amerykańskiego krążownika, sama podejmuje się przedstawić całą sprawę. I przedstawia w ten sposób, że korsarz wychodzi czysty jak baranek, mimo że, formalnie, nie skłamała ani słowa. Nawet sir Hallam, kiedy go lady Cecylja pyta, czy to, co powiedziała, nie jest prawdą, nie może — mimo iż jego sędziowska dusza dławi się z oburzenia — odpowiedzieć nic ponad to: »Tak, to jest prawda; ale prawo angielskie nakazuje świadkowi mówić całą prawdę. — Cóż za niedorzeczność! — odpowiada lady Cecylja; — albowż kto kiedy wie całą prawdę?«

I tak, przez cały czas, podczas gdy mężczyźni zieją jedynie zemstą, nienawiścią, lub zamykają się w formułkach sprawiedliwości, będących usystemizowaniem najgorszych instynktów (to nie ja mówię, tylko Shaw), ona, ta miła lady, znajduje, w każdej sytuacji,

prostą i ludzką drogę, choćby jej nawet przyszło, w białej muślinowej sukience i białych trzewiczkach, iść na przelaj poprzez »prawdę« i »prawo«. I kiedy szwagier jej, sędzia angielski, wspomina coś o »powinności«, lady Cecylja może — tak zrećznie autor ustawił premissy swego paradoksu — odpowiedzieć z zupełną słuszością: »Powinność! ładniebyście wyglądali obaj, gdybym wam pozwoliła pełnić waszą powinność!«

Nigdy duchowy anarchizm Shawa nie wypowiedział się w miłszej i łżejszej formie; nigdy może zarazem nikt nie złożył głębszego, a wolnego od wszelkiego sentymentalizmu pokłonu przed cudem prawdziwej kobiecości. A trzeba zaznaczyć, iż urok, jaki wywiera lady Cecylja, nie ma nic wspólnego z zalotnością, z chęcią oddziaływania na mężczyzn przez zmysły: jest to jedynie czyste promieniowanie kobiecej naturalności, rozumu, dobroci i wdzięku.

Sceptyk powie: »Kuta baba na cztery nogi«; człowiek ścisły powie: »Taka kobieta, to jak piękny kwiat; ale też, aby taki kwiat wyhodować, jakże długo i obficie trzeba nawozić ziemię ową męską interesownością, brutalnością i pedantyzmem, słowem, wszystkimi temi rzeczami, których owa kobieta jest później tryumfalną i wzgardliwą negacją!« Zapewne; ale też Bernard Shaw nie pisze traktatu filozoficznego, tylko komedję.

Nie kuszę się tu, oczywiście, ani w przybliżeniu oddać tej migotliwej gry światel i cieni, jaką bawi nas ten utwór; Bernard Shaw jest mistrzem w prowadzeniu akcji po samej krawędzi paradoksu, w podtrzymywaniu intelektualnego rozciekawiania słuchaczy; w zrećznem podbijaniu myśli niby wolanta na rakiemie. Trzeba wi-

dzieć samą sztukę, a i to nie zawsze wystarczy; komedje Shaw'a, mimo iż bardzo sceniczne, zyskują jeszcze, kiedy się je zna poprzednio w książce. Niema się wówczas tylu niespodzianek, ale wysysa się ze smakiem każdy szczegół.

Egzotyczną tę komedję, starannie wyreżyserowaną przez p. Sosnowskiego, ujęto naogół dobrze. Lady Cecylją była p. Bednarzewska, jak stworzona do tej roli: jej spokojny, harmonijny wdzięk, jej śliczny uśmiech, zdobyły publiczność, tak samo jak Sidiego el Assifa i kapitana amerykańskiego krążownika. Dzięki jej grze, szaleństwa tego karkołomnego pomysłu zyskiwały cechy prawdopodobieństwa. Jedną tylko mam pretensję. Dialog Bernarda Shaw obfituje w mnóstwo dowcipu, mnóstwo »*puent*«; nie chodzi o to, aby je wybijać, ale trzebaż je p o d a ć. Otóż, wiele powiedzeń w tej roli zatarło się w miłym kobiecym świegocie: niejedno słowo, na którym spoczywał punkt ciężkości jakiegoś konceptu, przemknęło zaledwie słyszalne (często z tego powodu, iż p. Bednarzewska wymawiała je odwrócona tyłem do widowni). Śliczna to rzecz swoboda gry scenicznej, ale nie powinna uszczuplać zakresu s ł o w a, zwłaszcza w sztukach Shaw'a, będących przedewszystkiem igraszką intelektualną. Dobrze postawił figurę p. Bracki, pomagając w tem sobie pomysłową i charakterystyczną maską; p. Sosnowski był godnym Anglikiem, p. Miarczyński obwiesiem w każdym calu, p. Guttner dzielny Amerykaninem; zresztą, każdy z artystów spełnił bez zarzutu co mu przypadło: nie pogniewają się może, że nie będę wszystkim po alfabecie rozdawał cukierków. Scena z szei-

kiem Sidim wypadła z arcy-afrykańską malowniczością. P. Puchalski, zjawieniem swoim jako Kadi, przeszedł sam siebie: był rozkoszny!

Teatr »Bagatela«: *Sprawa Kaizera (Causa Kaiser)* krótkochwila satyryczna w 3 aktach Ludwika Stärcka i Adolfa Eislera.

Sprawa Kaizera ma wiele powinowactwa z niedawno granym tutaj *Wujem Bernardem*. Po wiedeńskiej finansjerze, wiedeńska palestra; tak samo wiodąca się z Leopoldstadu, tak samo sprowadzająca lezkę familijnego rozrzewnienia do oka autorów. I jakżeby inaczej! Proszę tylko posłuchać, co za »kepele« ma to cudowne dziecko wiedeńskiej adwokatury, koncypient Dr. Otto Julius Springer. Umarł jakiś bogaty wujaszek, zostawiając miliony (przedwojenne!) synowicy swojej, diwie kabaretowej; ale pod pewnymi warunkami: mianowicie, że obejmie spadek do lat trzech, i że, w chwili jego objęcia, będzie ślubną żoną p. Jerzego Kaizera, kompozytora lżejszego autoramentu, z którym łączyły ją zdawna tkliwe związki serca. Trzy lata zeszło, zanim odnaleziono szczęśliwą spadkobierczynię; już tylko dziesięć dni pozostaje do dopełnienia warunków, kiedy wszystko rozbija się o nieprzewidziany szkopuł: p. Kaizer jest... żonaty! Ale od czegoż »kepele!« Testament żąda, stanowczo i wyraźnie, tylko Jerzego Kaizera, ale nie określa bliżej jakiego; byłby prawdziwy »pech«, gdyby się nie znalazło w Wiedniu człowieka wolnego stanu o tem imieniu i nazwisku. Dalejże p. Otto Julius Springer do skorowidza,

i, po paru nieudanych próbach, odkrywa pożądaną figurę w osobie podstarzałego i zasuszonego komornika. Miljony usuwają wszelkie wahania i niezbyt dobrana para spieszy coprędzej do ślubu. A tamten, prawdziwy Jerzy Kaizer? Nie bójcie się o niego; znajdzie się dlań ciepłutkie miejsce w tem gniazdku.

Zawarte w ten sposób małżeństwo a raczej wynikiły zeń proces rozwodowy, w którym każda ze stron pragnie winy przerzucić na przeciwnika, aby sobie zabezpieczyć przewidziane w traktacie korzyści finansowe, stanowi dalszą treść sztuki. Trzeci akt rozgrywa się przed kratkami sądowymi. I tutaj jest pewien epizod, bardzo charakterystycznie wiedeński. Między świadkami, którymi żona pragnie obciążyć nieszczęsnego Kaizera, znajduje się i służąca, usiłująca, wedle lekcji adwokata, wmówić weń nazbyt energiczny zamach na jej cnotę. Otóż, wiem to z opowiadań urzędniczej Polonji wiedeńskiej, iż specjalnością tego miasta była do perfekcji wprost doprowadzona technika skarg o t. zw. »alimenta«. Zdaje się, że dziewczynki czytają tam kodeks, jak u nas wierze. Nikt poprostu, winny czy niewinny, nie jest pewien dnia ani godziny; mniej odporne jednostki popadają stąd w istną newrozę. (Żałuję, iż nie mogę na tem miejscu przytoczyć pomysłowej metody samoobrony, jaką, w tej mierze, wypracował pewien arcy-systematyczny sekretarz ministerjalny. Ciekawym opowiem ustnie). Występują i inni świadkowie, poczem, po wystrzeleniu amunicji pp. obrońców, przychodzi między stronami do ugody, przy równoczesnem zabezpieczeniu pokrycia kosztów adwokackich. Czemuż tedy nie zaczęto odrazu od

ugody? Ba, w tem tkwi zapewne »satyryczna«, intencja krotchwili.

Nie można rzec, żeby autorowie rozwinęli nadmierną pomysłowość w wyzyskaniu swego tematu; mimo to, sztuka jest zabawna. Są w praktykach adwokackich i sądowych, pewne rysy, które, wiernie sfotografowane, mają swoją niezawodną *vis comica*; ilekroć byłem na autentycznej rozprawie sądowej, zawsze miałem potrochu wrażenie, że jestem na farsie. Byłby to znowuż »pech«, gdyby ta farsa, przeniesiona z sali rozpraw na deski teatru, miała być mniej uciechowa. Bawimy się przeto psychologicznym przełomem, jaki, w nastroju wysokiego trybunału, powoduje zbliżająca się godzina śniadania i aromat wniesionych przez woźnego »menażek«; bawimy się niezrozumiałym urzędowym mamrotem, którym przewodniczący objaśnia po kolei każdego świadka o straszliwych karach doczesnych i wiecznych, jakie mu grożą w razie, gdyby zaniedbał powiedzieć »prawdę, całą prawdę, i nic tylko prawdę«; bawimy się i temperamentowymi wybuchami pp. obrońców, które biorą na serjo jedynie może ich klienci... Trochę się to czasem wlecze, ale komuż nie wlecze się czas na rozprawie, wyjąwszy podsądnych?

Grano z werwą. Parę obrońców wiedeńskich wcielił p. Orzechowski (spryt, temperament) i p. Dębowicz (powaga, godność). P. Bruczowa, zawsze poruszająca się w zbyt górnych nieco rejestrach głosowych, była re-zolutną diwą; pp. Berski i Kaliciński stworzyli charakterystyczne figury dwóch Jerzych Kaizerów. W akcie trzecim paradną sylwetę przewodniczącego sądu dał pan Dante Baranowski; p. Szreniawa, jako »klasyczny świa-

dek», Katarzyna Kurasék, miała, w apostrofach swoich do »wysokiego kryminału«, dużo wdzięku i humoru.

Publiczność była zadowolona, a obecni na widowni adwokaci mlaskali wargami z fachowem uznaniem.

Z teatru »Bagatela«: *Papierowy kochanek*, 3 akty z prologiem, napisał J. Szaniawski.

»Papierowym« jest w istocie kochanek w sztuce p. Szaniawskiego, zgodnie z intencją autora, a nawet i ponad tę intencję; papierowym bowiem jest dla nas nawet wówczas, gdy autor pragnie go ożywić tchnieniem szczerego czucia, a wraz z nim, papierowym nieco zostaje cały problem i... utwór. Kochankiem owym — bohaterem tej symbolicznej, czy tylko alegorycznej bajki — jest Pierrot, prawdziwy Pierrot, taki jak go znamy z obrazków i wierszy, Pierrot-poezja, poezja-kaprys, zaślakana w życie. Znaleziono go omdlałego z głodu pod progiem nocnego przytułku; gderliwa gospodyni skrzepiła go z litości kęssem czarnego chleba i wodnistego mleka; kupiący się tam w słotną noc wykolejeńcy, zajęci własnymi troskami, minęli go obojętnie; poznał go tylko stary poeta w dziurawych butach, który i w dawnych księgach widywał, i sam roił takich Pierrotów, i poznała młodziutka dziewczynka, wnuczka gospodyni przytułku. Losem Pierrota zajął się agent, przemyślny w wyciskaniu usług z wszelkiego ludzkiego materiału: za jego pośrednictwem, Pierrot dostanie się w dom milionowego fabrykanta-garbarza, pana Hipolita.

Poezja i garbarstwo? gdzież tu punkt styczności?

I owszem. Pan Hipolit, jest to Geldhab bardzo nowoczesny; od czasów swego Fredrowskiego protoplasty znacznie wyrobił się i wysubtelniał. Rozumie znaczenie sztuki jako dekoracji życia; ogarnął okiem wszystkie domeny próżności, jakie ona otwiera bogactwu; ba, nawet i on sam, między obiadem a klubem, miewa swój kwadrans dziennie, poświęcony, w wygodnym fotelu, wzbijaniu się w górniejsze sfery, a nazwany przezeń »kwadranssem duszy«. Jednem słowem, p. Geldhab wzniósł się o szczebel wyżej: ze *snoha* szlachetczyzny, stał się snobem sztuki. Nie trzeba tem gardzić: w ten a nie inny sposób tworzy się kultura narodów. Jako człowiek nowoczesny w każdym calu, i tutaj p. Hipolit lubi mieć najświeższy towar, najnowszy »dreszcz«. W godzinach uduchowienia, lubi zapełniać swój pokój nastrojowymi »czarnymi kwiatami«; i Pierrot nie jest mu obcym: wie dobrze (może z libretta *Pajaców?*), że Pierrot, to »śmiejch przez łzy«... Jak w sprawach przemysłowych, tak i tutaj, każda szuflada ma swoją etykietkę.

Otóż, p. Hipolit ma córkę, która również, od czasu swej ciotecznej babki, panny Flory Geldhabówny, uczyniła ogromne postępy; z głupiej i próżnej gęsi stała się dziś osobką, która tłumaczy poezje z hiszpańskiego, deklamuje *Pieśń nad pieśniami* po hebrajsku, jest przerażająco wykształcona, bardzo inteligentna, i, tem samem śmiertelnie znudzona. P. Hipolit, który wyczerpał już wszelkie środki przeciw spleenowi córki, chwytą w lot okazję: podaruje jej Pierrota, może ją to rozerwie. Cóż na to poezja? Nic; poddaje się posłusznie kaprysom i żądaniom zbogaconego parwenjusa. Ale daremnie Pierrocik rozsnuwa swój repertuar poetycznych kwiatków i ta-

nich błyskotek; panna Nelly czytała to po sto razy w lepszych wydaniach; raz po raz, ironją swoją ściąga go ze szczydeł poetyczności na ziemię. Szczęściem, Pierrot jest zarazem ładnym i młodym chłopcem; czego nie dokazał wymową poezji, tego dokona wymową wiśniowych warg: pod »miażdżącym« jego pocałunkiem, z kolei panna Nelly robi się poetyczna; świat stał się dla niej pełen słońca i czarodziejskich kwiatów. Nie wie, biedactwo, że to słońce rozpala na firmamencie, za naciśnięciem guziczka, elektrotechnik z fabryki ojcowskiej, a te kwiaty, to owe »czarne kwiaty«, które, dla uświetnienia »kwa-dransa duszy«, znieśli, na rozkaz pana Hipolita, ugalonowani lokaje.

Troskliwość ojcowska o rozerwanie córki zaprowadziła dalej, niż to leżało w intencjach milionera; panna Nelly przychodzi oznajmić, że — »będzie miała dziecko«. Niema co; trzeba się pogodzić z logiką faktów, i pasować Pierrota na zięcia. Już panna Nelly sprowadziła krawca, aby, w miejsce Pierrotowego białego kitla z olbrzymimi czarnymi guzami, sporządził mu parę najmodniejszych garniturów; już, za godzinę, wolnego ptaka zamkną w złotej klatce, poezja wejdzie w jarzmo życia. Zamiast rwać kwiaty w ogrodzie, Pierrot będzie obcinał kupony; zamiast gonić kapryśnie za biegiem swych rojeń, będzie konsekwentnie śledził bieg kursów giełdowych... I, w tym rozstrzygającym, przełomowym momencie, wydiera się z piersi Pierrota elegja na to minione życie które grzebie, na te leciuchne jak pajęczyna dni, utkane z tęczyowych barw poezji. W tej chwili, jest on szczerym; pierwszy raz przemawia głosem nie »papierowych« przeżyć i nastrojów, ale prawdziwym gło-

sem ludzkiego bólu; i ta szczerość udziela się jego towarzyszce: garnie do siebie kochanka, aby go utulić i pocieszyć; znów usta ich się spajają, ale już inaczej; tym razem, to miłość; miłość dwojga żywych ludzi, a nie papierowych lalek. A kiedy, równocześnie, zjawia się ów stary poeta z »prologu«, niosąc im w dani poemat na cześć ich zaślubin, radzą mu ze śmiechem, aby go złożył w — pałacowej bibliotece.

Oto, mam wrażenie, bieg myśli autora; nie ośmieliłbym się zresztą ręczyć, czy go zupełnie wiernie odgadłem, tem bardziej, iż chwilami się on dość mąci. W tego rodzaju »przenośniach« scenicznych jest zawsze dużo elementu szarady; do zgadywania zaś szarad niewiele mam talentu, a jedyny rebus jaki umiem, to »*pastylki Faya*« (rysuje się na początku pas, na końcu dużą faję, a w środku... ale to zresztą nie należy do rzeczy). Przytem — nie iżbym sobie przypisywał jakąkolwiek w tem zasługę — lepiej wychodzi ta bajka w opowiedzeniu, niżeli w teatrze. Jest, na scenie, zawsze coś zimnego w takim »symbolicznym« ujmowaniu życia, a wynika to z samych-że warunków realizacji scenicznej: polót intencji autora grozi łatwo zastygnięciem w pedantyzm konsekwentnej alegorii. Przykładem grany niedawno *Ogród Młodości* Rittnera. Wyroić taką inteligentną bajeczkę, ulepić takich misternych *homunkulusów*, to dopiero mała część zadania: ale tchnąć w nich życie, sprawić, abyśmy to, co autor chciał wyrazić, przejmowali nie drogą rekonstrukcji intelektualnej, ale drogą bezpośredniej wiibracji; — oto największy szkopuł. Przytem, jesteśmy poniekąd w tem położeniu, co biedna panna Nelly: — za-wieleśmy czytali... Drugą wadą *Papierowego kochanka*

jest pewien fałsz w proporcjach: sztuka jest, można powiedzieć, »dęta«. Autor miał tchu i wątku na jeden akcik, może na dwa; aby rozciągnąć je na cały wieczór, poprzedził sztukę obszernym prologiem, w którym potrąca obiecująco wiele strun, nie mających w późniejszym toku akcji żadnego echa; poczem, samą rzecz kawalkuje, dość sztucznie, na trzy króciutkie zresztą, ale i tak słabo wypełnione akty. W ten sposób, wrażenie rwie się co chwilę, czar bajki nie może dostatecznie działać, niestosunek tego wielkiego aparatu do wiotkości problemu zostawia w widzu uczucie pewnej dysharmonji.

Nie znaczy to bynajmniej, aby *Papierowy kochanek* nie posiadał znamion talentu. I sam talent, jaki porusza (wielkie zagadnienie szczerości w życiu, stosunek przeciętnego ogółu do poezji, do sztuki, i nazwajem), jest ciekawy, i autor ujmuje go wielostronnie i inteligentnie. Ale i z czysto scenicznego punktu widzenia jest tu rozsypanych wiele szczęśliwych rysów, a są to rysy przeważnie komedjowe, co, w zestawieniu z poprzednim utworem p. Szaniawskiego (*Murzyn*), pozwala przypuszczać, że na tej linii leży może istotna droga jego przyszłego rozwoju. Zdaję sobie sprawę, iż teatr nasz przechodzi teraz ostrą kryzys niechęci do »realności« życia, do jego strony anegdotycznej, plotkarskiej; wobec dotychczasowej ciasnoty i szarżyzny naszego terenu obserwacyjnego, niebardzo można się dziwić tej odruchowej niechęci. Ale o jednym nie trzeba zapominać; mianowicie o tem, iż szczerę porwanie widza, w teatrze, w świat ponad- czy poza-realny, wymaga nieskończenie wyższego napięcia i skali twórczości, niż zajmujące oświetlenie anegdoty życiowej. Z dru-

giej strony znowuż, symbolika czy alegoria na scenie, są często, dla autora, jak gdyby kule dla człowieka, który nie dość pewnie czuje się na własnych nogach. Piękna to rzecz fantazja, ale wielcy poeci nie rodzą się codziennie, teatr zaś, to Moloch, który ciągle nowego potrzebuje pokarmu. Nie zostaje mu zatem nic innego, jak tylko pokornie trzymać się wzgardzonej »rzeczywistości« (która znowuż nie koniecznie musi być trywialnością), lub też popaść w niebezpieczeństwo »wyrobnictwa w poezji«, co stanowi jedno z najjaskrawszych może *contradictio in adjecto*. Nie mówię tego bynajmniej pod adresem autora.

Wystawienie *Papierowego kochanka*, o które w chwalebnej ambicji, pokusił się nasz młody teatr, nie było łatwym zadaniem. Sposób, w jakim autor stawia zarówno figury sztuki, jak i bieg akcji na pograniczu rzeczywistości a groteski, nakłada tu wymagania dużej pomysłowości inscenizacyjnej. P. Fritsche, który reżyserował sztukę, uchwycił właściwy ton zarówno w stworzonej przez siebie figurze dorobkiewicza-estety, jak też i w całości przedstawienia. Był to w istocie świat pół z życia, pół z bajki. Inteligentną, rozkapryszoną Nelly była pani Łacka; p. Brzeski jako Pierrot, dobrze się pozował i trafnie oddał akcenty tej »papierowej« poetyczności. Owacyjnie witała publiczność p. Wysockiego, który, w roli starożytnego poety, zabłysnął tą szlachetnością w traktowaniu słowa, jaka była cechą poprzedniej generacji aktor-skiej.

Z teatru im. Słowackiego: Stefan Grabiński, *Ciemne siły* (*Willa nad morzem*), dramat w 3 aktach.

Stefan Grabiński jest młodym i utalentowanym autorem szeregu fantastycznych nowel, częścią skupionych w dwa zbiorki: *Na wzgórzu róż* i *Demon ruchu*, częścią rozrzuconych po czasopismach literackich. W nowelach tych ujawnił Grabiński odrazu zdecydowaną fizjognomję: przedmiotem, który go w świecie zajmuje, to zakres owych tajemniczych zjawisk, obejmowanych potocznie terminem »okultyzmu«, jak sugestji, telepatji, halucynacyj, jasnowidzeń, porozumiewania się ze światem zmarłych, etc. Wrodzony dar opowiadania, zdolność narzucenia czytelnikowi zamierzonego nastroju, oraz umiejętne stopniowanie efektów, wreszcie język (poza pewnymi narowami stylistycznych wypracowań) wyszukany ale sprawny, oto zalety, które zdobywają coraz większą poczytność tym »historjom o strachach«, odświeżonym całym aparatem współczesnej naukowości. Jako brak, wyczuwa się natomiast pewne ubóstwo życiowego materiału, którym autor operuje. W *Demonie ruchu*, gdzie Grabiński stara się — nieraz bardzo szczęśliwie — osnuć około kolei żelaznej podobny świat legend, jaki wytworzyło np. życie żeglarskie, mniej odczuwamy ten niedostatek; znać tu, że autor obraca się w świecie, który zna; ilekroć natomiast bierze za tło dla swych opowiadań t. zw. »świat wykwinny«, zarywa — powiedzmy wręcz — stylem owych »powieści w zeszytach«, wydawanych dla szwaczek. Kobiety mają wówczas nieodmiennie arystokratyczne ręce o bosko wydłużonych palcach, boskie ramiona; mężczyźni puszczaają błękitne kółka

dymu z wonnych hawańskich cygar... Przy obiedzie na dwie osoby, »stół formalnie ugina się od ciast, p u l a r d ó w, sorbetów, mięsiw« etc. A zwracam na to uwagę nie dla jakiejś małostkowej i częściej szykany, ale dlatego, że objaw ten sięga nieraz głęboko w twórczość Grabińskiego, i bardzo jej szkodzi, mojem zdaniem; te same bowiem niedostatki, płynące z braku p r z e ż y c i a swego materiału, ścigały go daleko w dziedzinę znawstwa duszy. Ten autor, rozszczepiający ciekawie najdrobniejsze włókna podświadomego życia ludzkiej jaźni, bywa, jako psycholog, bardziej zdawkowy i banalny od... ś. p. Jerzego Ohneta albo Wincentego hr. Łosia. Zgadzałoby się to zresztą z faktem, który dawno już zauważyłem, iż, pośród lekarzy, najsłabszymi psychologami bywają psychiatrzy.

Uwagi te nasuwały mi się zwłaszcza podczas czytania noweli Grabińskiego p. t. *Willa nad morzem*, z której autor wysnuł później obecną sztukę; a wskazane powyżej właściwości zaciężyły i na teatralnym utworze. Dlatego, zawiedlibyśmy się, gdybyśmy szukali w *Ciemnych siłach* ludzi i dramatu; powiedzmy sobie odrazu, że osoby działające są marjonetkami, a wątek akcji jedynie konstrukcją, którą autor zbudował dla przeprowadzenia swej tezy. »Ostatecznie, czemu nie? mówiłem do jednego z moich znajomych, doskonałego znawcy teatru, który widział tę sztukę w Warszawie. Jeżeli przyznajemy prawo bytu t. zw. *pièce à thèse*, dyskutującej na scenie zagadnienia społeczne lub obyczajowe, czemu i tutaj nie mielibyśmy zająć tego stanowiska? — Masz słuszość, odparł mój znajomy; ale zapominasz o jednym. T. zw. *sztuka z tezą*, jest o tyle znośna i dopusz-

czalna na scenie, o ile sama *teza*, którą autor roztrząsa, jest czemś bardzo żywotnem; czego o problemie »*kse-nomimii*« bezwarunkowo powiedzieć nie można.

Zapytasz, kochany czytelniku, co to takiego ta *kse-nomimia*? (Zadziwiające jest, że ten arcynowoczesny autor sugeruje mi najbardziej staroświeckie formy stylistyczne: to też może rodzaj *kse-nomimii*!) Zatem, pozwolisz, miły czytelniku, iż zapalę świeże cygaro, poprawię ogień na kominku, i tak rozpocznę: *Kse-nomimia* (nazwa i objaw, których daremnie szukaliśmy w podręcznikach psychiatrii, gdyż są one niepodzielnym wynalazkiem Grabińskiego), jest to rodzaj telepatji, w której jeden osobnik, mocą nasilonej, choćby nieświadomej myśli, ną-rzuca drugiemu osobnikowi jak gdyby zewnętrzne bez-wiedne naśladownictwo trzeciej osoby, podobieństwo ru-chów, etc. Przypuściwszy możliwość tego objawu, autor kojarzy go z innym objawem, dobrze znanym w krymi-nalistyce i psychiatrii: mianowicie z faktem, iż zbrodnia-rze, pod wpływem tajemniczego nieodpartego przymusu, zwykli krążyć dokoła miejsca zbrodni i zachowywać się w taki sposób, iż sami zdradzają swój czyn i wydają się niejako w ręce sprawiedliwości. Dla pokazania na scenie tych zjednoczonych fenomenów, Grabiński konstruuje następującą fabułę:

Piękna Róża Wrocka kochała całą duszą genjal-nego autora fantastycznych nowel, Stanisława Prandotę, i on kochał ją wzajem. Mimo to, nie wyszła za niego. Czemu? wyjaśnia nam to krótko w ostatnim akcie: czuła, że on nie jest stworzony do małżeństwa, »nie chciała mu łamać skrzydeł, pętać lotu«; i dlatego wyszła za innego, za Ryszarda Norskiego, który ścigał ją wytrwale swoją

miłością. Radzi nie radzi, musimy się tem objaśnieniem zadowolnić. Wychodząc za Norskiego, powiedziała mu, że go nie kocha, że kocha Prandotę, ale przysięgła zarazem, iż będzie wierną żoną. Do Prandoty (ale tego już nie mówi Ryszardowi) należała »tylko raz«, na kilka godzin przed ślubem; czy dziecko, które przyszło na świat, jest owocem tej chwili szalu, czy też legalnego małżeństwa, tego sama Róża nie wie; gdyż, jak, skromnie spuszczać oczy, tłumaczy kuzynowi-powiernikowi, »rozumiesz, jednego i tego samego dnia...« (au! au!) Minęło lat kilkanaście; Róża dochowała przysięgi, widuje wszelako Prandotę, z którym łączy ją, prócz dawnej miłości, kult dla niego jako dla artysty. Prandota, mimo tajonej nienawiści Ryszarda, gości dłuższy czas w ich domu. Ale niewygasłe uczucie wciąż nurtuje w sercach dawnych kochanków, i, ostatecznie, zwycięża: postanawiają wreszcie połączyć się z sobą i uciec do Ameryki. Cały plan jest ułożony, gdy naraz, niespodzianie, Róża dowiaduje się z ust Ryszarda, że Prandota (wskutek jakiegoś niebardzo jasnego mi nieporozumienia) odpłynął sam; a wkrótce dochodzi wiadomość, że okręt, na którym odpłynął, rozbił się i wszyscy pasażerowie zginęli. Róża odchorowuje to ciężko, przywdziewa żalobę i postanawia poświęcić resztę życia temu, aby dzieła Prandoty dać poznać Europie.

Wśród tego, nagle, po latach niewidzenia, zjawia się w willi Norskiego nad morzem kuzyn Róży, Władysław. Jest to dawny znajomy Ryszarda, z którym niegdyś zabawiali się doświadczeniami z zakresu telepatji, przyczem Norsk obdarzony był ogromną siłą sugge-

rowania nakazów woli, Władysław zaś był dlań znakomitym receptorem, medjum. Otóż, po pewnym czasie pobytu, nagle, oboje Norscy spostrzegają (on z przerażeniem, ona z nieopisanem zdumieniem), iż Władysław ujawnia w gestykulacji ruchy jakby nie należące do niego, a wybitnie przypominające — Prandotę. Dochodzi to do tego stopnia, iż gdy raz, niespodzianie, o zmierzchu, zjawia się w charakterystycznie narzuconym płaszczu, przypomina przez chwilę tak łudzaco Prandotę, iż Ryszard Norski zaczyna drżeć na całym ciele niby Makbet wobec ducha Banka. Wreszcie, wciąż pod wpływem nakazu bezświadomej sugestji, Władysław odtwarza wierne pewną scenę z życia Prandoty, która wydobywa na jaw całą prawdę; stanowczego zaś dowodu przydaje jeszcze dziesięcioletni synek Norskiego (czy Prandoty), który, również pod wpływem otrzymanego we śnie od Norskiego nakazu, usypał mogiłę w ustronnem miejscu za altaną w ogrodzie. Norski nie ma już siły walczyć; złamany, wyznaje iż Prandota nie wyjechał, ale że on sam go otrul zapomocą ryby, a zwłoki zakopał na tem właśnie miejscu. Zbrodniarz wychodzi do drugiego pokoju, skąd za chwilę rozlega się strzał z rewolweru: odebrał sobie życie.

Gdybyśmy choć przez chwilę brali na serjo to, co się dzieje w tej historii, jasnem jest, iż musielibyśmy poczynić liczne zastrzeżenia w imię najprostszej etyki i zdrowego rozsądku. Zachodzi tutaj, ze strony autora, grube nieporozumienie. Autor skupił niepodzielnie wszystkie cienie na głowę Ryszarda, światła na głowę Róży; dla niej ma wszelkie sympatje, dla niego tylko wstręt i wzdąrgę. Otóż, jakże się to przedstawia nie-

uprzedzonemu oku? Norski popełnił wprawdzie brzydką zbrodnię, ale, bądź co bądź, działa on pod wpływem wielkiej namiętności, jaka pochłania całe jego życie, doprowadzony niemal do szaleństwa w kilkunastoletniej męce, na jaką skazała go ta kobieta. (Próbka pożycia z tym aniołem, jaką widzieliśmy na scenie, zupełnie wystarcza). Cóż jej zawinił, że z nim tak postąpiła? Nic (o ile wiemy), prócz tego, iż kochał ją aż do upodlenia, aż do przyjęcia jej haniebných warunków. Cóż mamy natomiast powiedzieć o niej, o dobrowolnej reżyserce tego dramatu trojga ludzi? Kocha jednego człowieka, wychodzi, dla sofistycznych racyj, za drugiego, wyzyskując jego słabość dla siebie, po to, aby mu codziennie pluć w oczy wzgardą i obojętnością: przyrzeka mu być nieskalaną żoną, a równocześnie wnosi pod dach jego dziecko, o którym sama nie wie nawet czyjem jest dzieckiem; nanzuca mu w domu obecność rywala; wreszcie, kiedy uznaje za właściwe połączyć się z Prandotą, gotuje się, bez słowa, podstępnie, opuścić dom męża, uciec, zostawiając mu (jak się zdaje) na pociechę to dziecko, które niewiadomo czy należy do niego, ale napewno należy do niej. Kto tu, z nich dwojga, postępuje nikczemniej? Ale Róża kocha Prandotę, wzięła za cel życia jego sławę, wyda jego pośmiertne dzieła, tłumaczy je na obce języki... To, w oczach autora sztuki, wystarczy, aby ją rozgrzeszyć i pasować na anioła; wystarczy, aby jej dać prawo do grania roli sędziego i mściciela. Otóż, Stanisław Prandota, »genjalny autor fantastycznych nowel«, jest, podejrzewam to, zbyt bliskim sercu Stefana Grabińskiego, aby ten mógł zachować niezmacone spojrzenie na swój temat; sam jest tu, potrosze, i sędzią i stroną. Uśmiech-

nijmy się tedy z młodzieńczej naiwności autora, i nie procesujmy się z nim dłużej.

Ale, jak zaznaczyłem na początku, w »dramacie« tym nie trzeba szukać ani dramatu, ani ludzi... Norski jest poprostu klasycznym »czarnym charakterem«, którego genealogja zawiodłaby nas w najprostszej drodze może aż do... Franza Moora; Róża papierową heroiną, wobec której bohaterki z *Właściciela kuźnic*, i t. p., tętnią życiem i prawdą. I, doprawdy, nie bez filozoficznego pieprzyka jest zjawisko, iż, pod flagą najśmielszego modernizmu, wróciliśmy do najstarszych »blechów«, od tak dawna wygnanych ze sceny! Jedyną istotną bohaterką sztuki jest owa *ksenomimia*, a i o niej więcej mówi się na scenie w długich dysertacjach, niż się ją naprawdę widzi w działaniu.

Wygadałem co miałem na sercu; nie znaczy to wszelako, abym bilans tego pierwszego utworu Grabińskiego uważał za ujemny; przeciwnie. Jest tu sporo naiwności, sporo braków gustu, ale nie ma artystycznego fałszu; dążenia młodego pisarza są szczerze, a próba ujęcia pewnych problemów w formę sceniczną godna uwagi.

Sztuka nie jest łatwa do grania. Warszawski mój znajomy powiadał mi, iż, chcąc ułatwić wydobycie nastroju, któremu stoją na zdradzie rozpaczliwe banalności tekstu, nałożono tam na tekst, o ile można surdyne, operując głównie półtonami gry mimicznej. U nas, wykonanie nie we wszystkim odpowiadało zadaniu. *Ksenomimia*, wcielona w p. Ziemińskiego (Władysława), zawiodła potrosze. Słyszeliśmy, jak, na scenie, mówi się o charakterystycznej zmianie, która zaszła w gestach Władysława, ale sami nie zauważyliśmy nic podobnego.

Przyznaję, iż jest to niełatwa rzecz zafrapować nas podobieństwem ruchów do człowieka, któregośmy nie znali; ale, skoro na tem opiera się cała sztuka i wyłącznie dlatego została napisana, trzebaż było koniecznie jakoś silniej wydobyć bodaj zmianę w jego własnych ruchach. P. Pancewiczowa, która poprzedniego dnia pięknie zagrała po raz pierwszy *Rozę Wenedę*, złożyła nowy dowód giętkości swego talentu, wkładając w rolę Róży Norskiej smutek osieroczonej kochanki i fanatyzm wyznawczyni. P. Jednowski umiejętnie nakreślił przejścia duchowe człowieka oschłego, trawionego lękiem raczej niż wyrzutem sumienia; p. Kacicka wreszcie przedzierżnęła się do złudzenia w młodą chłopczynę.

NIEZWYKŁA PROMOCJA.

Uniwersytet Jagielloński a zarazem teatr krakowski święcił w dniu wczorajszym wspólną a niezwykłą uroczystość, mianowicie promocję p. Zygmunta Tempki-Nowakowskiego na doktora filozofji. P. Nowakowski, wybitny artysta naszej sceny, odtwórca wielkich postaci poezji Mickiewicza, Krasińskiego, Wyspiańskiego, dał się poznać także jako utalentowany literat (przed kilku laty *Czas* drukował w odcinku nowelę jego z życia Legionów); równocześnie prowadził studja na tutejszej wszechnicy, i uzyskał doktorat na podstawie rozprawy o twórczości Narzymskiego.

Po zwykłych łacińskich formułach i odebraniu ślubowania od młodego doktora, zabrał głos Jego Magnificencja rektor Estreicher, podnosząc znaczenie tego

faktu, jedyne go zarówno w dziejach naszej wszechnicy jak i naszej sceny, a bardzo wyjątkowego w dziejach całego teatru. Z kolei przemówił, jako promotor i główny egzaminator, prof. Chrzanowski, podkreślając wartość naukową dotychczasowych prac młodego doktora i zachęcając, aby nie ustawał na przyszłość na tej drodze. Odpowiadał p. Nowakowski z widocznym wzruszeniem. Zaznaczył, iż krakowska *Alma mater* jest poniekąd kolebką polskiego teatru, ponieważ pierwsze trupy aktorskie tworzyli wędrowni żebrzący studenci. Długo stan aktorski był w Polsce — jak i na całym świecie zresztą — przedmiotem niesłusznej i bolesnej wzdgardy; sto kilkadziesiąt lat temu, Bogusławski musiał czynić u arcybiskupa warszawskiego usilne zabiegi, aby mu pozwolono chować aktorów w poświęcanej ziemi; dziś, pogrzeb znakomitego aktora jest obrzędem, w którym bierze udział cały naród. A tak samo jak aktor przestał znajdować się poza nawiasem społeczeństwa, ale stał się jego współrzedną z innymi gałęziami sztuki jednostką, tak samo nie ma żadnych przeszkód, aby artysta dramatyczny mógł być człowiekiem wiedzy i nauki. P. Nowakowski wyraził przekonanie, iż on sam posiada jedynie może zasługę pierwszeństwa, ale że, w niedługim czasie, teatr polski będzie liczył cały zastęp członków, którzy sięgną po zaszczyt godności naukowej.

Po zakończeniu uroczystości, licznie zebrani przedstawiciele sztuki, nauki i prasy, składali życzenia młodemu doktorowi. Poważna aula uniwersytecka przedstawiała niezwykle i barwny widok: większość miejsc zajęli artyści i artystki naszych teatrów, podziwiając fachowem

okiem pierwszorzędną *mise en scène*, oraz znakomitą reżyserję, jaką rozwija nasza *Alma mater* w podobnych okazjach. Ba! (myśleli sobie) po pięciuset z górą latach prób, nie sztuka dobrze zagrać bez suflera!

Z teatru »Bagatela«: *Jastrząb*, komedia w trzech aktach Croisetta.

Aby ściśle określić rodzaj, do którego należy wczorajsza sztuka, trzeba się uciec do dawnej austriackiej tytulatury: jest to, mianowicie, r z e c z y w i s t y t á j n y m e l o d r a m a t, kryjący się dyskretnie pod maską salonowej komedji. I t e m zapewne tłumaczy się entuzjastyczny oddźwięk, jaki ten utwór znalazł wśród słuchaczy; mimo iż *Jastrząb* napisany jest inteligentnie i oparty na mocnem rusztowaniu psychologicznem, pierwiastki, które działają w nim najsilniej, to może te same, które ongi tworzyły popularność *Trzydziestu lat życia szulera*. Jest przytem w tej sztuce pewien zręcznie odświeżony romantyzm, dostosowany do tła nowoczesnego życia, w którym awanturniczość egzystencji i temperamentów, dawniej igrająca z królewskiem koronami i buławami wodzów, dziś, z konieczności, obraca się w sferach bliższych raczej — kryminału. Sam bohater sztuki formułuje nawet ten pogląd; on, potomek starego rodu rycerzy, który niegdyś jak orły spadali ze skalnych zamków na ofiary, obecnie, w skarłanych warunkach bytu, może być co najwyżej — j a s t r z ę b i e m. Mówiąc prozą, oszukuje w karty; jest *raubritterem* zielonego stolika.

I w tem nawet niezaszczytnem rzemiośle, zachowuje hr. Dassetta romantyczny gest. Ten Rumun (czy

Węgier, a może Jugosłowianin?), ma w życiu jeden ideał, jedną religję: miłość do żony swej Maryny (zdaje się Rosjanki, w oryginale podobno Polki). Dla niej, nie umiając się oprzeć jej kaprysom, nie mając siły ograniczać jej zbytku, strwonił swój i jej majątek; dla niej — i z jej sugestji potrosze — rozpoczął swą niebezpieczną profesję. Dassetowie uchodzą za bardzo bogatych ludzi i żyją w najwytworniejszym międzynarodowym świecie, nie żądającym od egzotycznych cudzoziemców zbyt ścisłych legitymacyj z rozrzucanych pieniędzy. Co wieczór prawie siadają do wysokiej gry, przyczem zadaniem żony jest wprowadzić partnerów w pożądany lekkomyślny nastrój, zarazem zaś, zapomocą bardzo grubych (sądząc z tego co widzieliśmy na scenie) sztuczek, zapewniać mężowi niechybną przewagę w grze. I tak pędzą życie z dnia na dzień, życie błyszczące, wypełnione zbytkiem i zabawą, a zarazem pełne straszliwej poezji niebezpieczeństwa. Zarówno sekret wspólnotwa, jak i bezgraniczne oddanie Dassety, a zarazem pewien jakby hipnotyczny wpływ jaki na nią wywiera, wiążą Marynę do niego; kocha swego męża.

Ale dusza kobiety jest to harfa o wielu strunach, a żadna z tych strun nie chce drzeć bezczynnie. Bawiąc w Rzymie, w czasie nieobecności męża, Maryna poznała młodego Francuza, sekretarza ambasady, który zapalał do niej entuzjastyczną miłością. Miłość jego objawia się w paradoksalnej napozór, a jednak dość często zdarzającej się formie: czyniąc co może aby ukochaną sprowadzić z drogi cnoty, wielbiciel stara się równocześnie oddziaływać na nią wysoce umoralniająco. (W ostatniej komedyjce Tristana Bernard *Les petites*

curieuses, występuje również sekretarz ambasady, kochający się ściśle w ten sam sposób; nie chce stąd wyprowadzać pospiesznych uogólnień o psychologii seksualnej ciała dyplomatycznego). René prowadzi z Maryną delikatne i intelektualne rozmowy, które tę *rastaquouerkę*, nieprzywykłą do takiego odnoszenia się do niej, wbijają w dumę i zachwyt; pożycza jej książki, pisma św. Franciszka Salezego... (Pewien doświadczony staruszek w tej sztuce czyni uwagę, iż, kiedy młody mężczyzna pożycza młodej i ładnej kobiecie św. Franciszka Salezego, to jest groźny objaw!). Dość, że Maryna kocha Rénégo i zostaje jego kochanką; nie mamy jednak właściwie wrażenia, aby to naruszało prawa męża w jej sercu; każdy z tych dwóch mężczyzn zaprzęta tak zupełnie różne strony jej istoty, iż niema tu dla niej prawie żadnej wewnętrznej kolizji; raczej dopiero pełnia kobiecej egzystencji.

Przychodzi wszelako, niespodzianie, moment, w którym Maryna musi wybierać. René spostrzegł haniebne sztuczki, uprawiane przy kartach przez oboje Dassetów; kocha Marynę na tyle, aby widzieć w niej jedynie nie-szczęsną ofiarę męża. Przychodzi do gwałtownego starcia między nim a Dasettą; Maryna, która, pod wpływem »uszlachetniającego« kochanka, nabrała wstrętu do dawnego rzemiosła, instynktownie chroni się w ramiona Rénégo; demoniczny Rumun, zdruzgotany tem odstępstwem, zgrzyta zębami, wyrzuca kilka bezładnych słów, gestów, i — znika.

Minęły trzy miesiące. René poświęcił dla tej kobiety wszystko, złamał sobie karierę, wszedł w fałszywą pozycję, którą może uratować jedynie rozwód i legalne

z nią małżeństwo. Ale do tego potrzebne zezwolenie męża. Po długich poszukiwaniach, udaje się milionerowi amerykańskiemu, który odgrywa tu rolę opatrznosci, odnaleźć awanturnika. Dassetta jest w ostatecznej nędzy. Straciwszy żonę i jej miłość, stracił wszelką rację istnienia; brak mu już energji, aby podjąć dawne ryzykowne życie, gdyż — niema dla kogo. Pieniądz istniał dlań tylko o tyle, o ile przedstawiał radość i zbytek ukochanej istoty. Jest zdemoralizowany tak dalece, że nawet stał się — uczciwym człowiekiem. Odrzuca z lekceważeniem ogromne sumy, ofiarowane mu wzamian za rozwód; odrzuca proponowaną przez Amerykanina (który nie wie o jego przeszłości) świetną posadę, wyznając mu wręcz całą prawdę o sobie; zgodzi się na rozwód bezinteresownie, ale pod pewnym warunkiem: mianowicie, że Maryna sama go o to poprosi. I tutaj, baczność: wielka scena, owa klasyczna Sarceyoska *scène à faire*. Na widok męża złamanego, znajdującego się na ostatnim szczeblu upadku, doprowadzonego do morfinizmu, a wszystko przez nią i dla niej, budzi się w Marynie głębokie współczucie, a zarazem mętna świadomość, jak silne są węzły, które ją spajały z tym człowiekiem; te straszne i piękne chwile, które z nim przeżyła, o ileż były mocniejsze i szczerze, niż mdła sielanka z onotliwym kandydatem na ambasadora! Siłą swej namiętności, *jastrząb* umiał podzielać na wyobraźnię tej »szerokiej natury«. Manon Lescaut wraca do swego kawalera de Grioux, do którego porównuje się sam Dassetta. I kiedy René wchodzi do pokoju, zastaje niespodzianie parę szulerów w objęciach, wylewających łzy rozczulenia; Maryna oświadcza kochankowi, iż trzymiesięczne pożycie z nim uszlachetniło

ją moralnie do tego stopnia, iż czuje że nie ma prawa opuścić męża w nieszczęściu. I nie opuszcza go, idzie z nim dzielić twardą dolę życia, która nie będzie znów tak twardą, gdyż amerykańska opatrność, wierząc w moralne odrodzenie małżonków, podtrzymuje propozycję posady w Ameryce, przynoszącą 120.000 fr. rocznie (nie licząc dywidendy). Czy i bez tej perspektywy obudziłby się w Marynie równie potężnie głos sumienia, tego autor nie rozstrzyga, i dobrze robi; gdyż jedynie Stwórca przysługuje prawo badać »serce i nerki« człowieka, autor zaś dramatyczny (a cóż dopiero recenzent!) musi, ze ścisłością sądowego protokolanta, ograniczyć się do »stanu faktycznego«.

Sądzę, że już to pobieżne streszczenie dostatecznie przekonało czytelnika, iż *Jastrząb* posiada wszelkie warunki, aby wzniecić zachwyt publiczności i aktorów, którym w kilku rolach daje bogate pole do popisu. P. Fritsche, grą swoją, pełną nerwu, mimo że dyskretną, dobrze postawił tytułową postać »jastrzębia«, prowadząc ją na pograniczu dramatu a melodramatu. Patrząc nań, wierzyło sięomal w prawdę wewnętrzną postaci, w jego miłość, i w jego *sui generis* romantyzm, każący mu znajdować urok w owym tańcu nad przepaścią, a nie brało się tego znów tak bardzo serjo; słowem, tak jak trzeba. P. Bruczowa, która, w ciągu kilku dni, opanowała trudną i błyskotliwą rolę Maryny, dowiodła nią — co zauważyliśmy już poniekąd w *Konfekcji męskiej* — iż skala jej talentu sięga w dziedzinę dramatycznego liryzmu, bardziej też odpowiadającego jej naturalnym warunkom głosowym. Rola Maryny była szczerze odczuta i inteligentnie przeprowadzona. W innych rolach, p. Trzywdar

dał dobrą sylwetę dobrodusznego Amerykanina, p. Brzeski był miłym »kochankiem«, p. Szreniawa pełną wdzięku i swobody młodą panią zamku. —

Tutaj, oddając pióro sympatycznej koleżance Fiamecie z *Kurjera ilustrowanego*, izby, swoim jedwabnym, szeleszczącym i pachnącym stylem, opisała wykwiśnięte toalety pp. Bruczowej i Szreniawy; ta ostatnia miała wachlarz, dla którego samego warto byłoby wystawić *Wachlarz lady Windermere!*

Z teatru »Bagatela«: *Zakochani*, komedia w 3-ech aktach
Caillaveta i Flersa.

Faktura tej miłej komedyjki przywodzi mi na myśl owe brawurowe żarty muzyczne, w których wirtuoz bierze za temat jakąś najbardziej oklepaną melodię, rozwija ją w świetnych pasażach, przetwarza w niespodzianych harmonjach, pod którymi zaciera do niepoznaki pierwotny motyw, od czasu do czasu zaś, dla tem większego podkreślenia maestrii, pozwala mu się odezwać w całej prostocie, i wówczas, z pod mnóstwa akordów, szmermeli i fioritur, wylania się filuternie odwieczne: *wlazi kotek na płotek i mruga...* Tak samo i tutaj: raz po raz, zdawałoby się, autorowie lecą w przepaść banalności, gdy nagle, istotnie jak ów kot, spadają na cztery nogi, aby, zgrabnymi ruchami łapki, dalej bawić się swoją z papieru ukreśloną kulą. A robią to tak lekko, iż kiedy, po bardzo miłym spędzeniu wieczoru, chciałoby się ująć jakoś swoje wrażenia, nie pozostaje prawie nic w rękę; wszystko ucieka gdzieś między palcami.

Pozostaje jedno: uczucie czegoś bardzo pogo-

dnego, niewinnego i życzliwego ludziom; i to jest ton, który stanowi nader częste tło komedyj francuskich ostatniej doby. Ale nie jest to ta niewinność, z którą się na świat przychodzi; och, nie! jest to raczej ów późny kwiat doświadczenia życiowego, które świadomie odwraca wzrok od rzeczy przykrych, i każe szukać wypoczynku w wyrojonym chociażby wdzięku życia. To samo pokolenie pisarskie, które dziś jeszcze działa we Francji, przeszło za młodu najbardziej ostrą szkołę *Théâtre libre* i *Chat-noir'u*; co tylko można powiedzieć w oczy gorzkich, brutalnych prawd człowiekowi, czem tylko można bluznać w oczy społeczeństwu, to z pewnością uczyniła t. zw. *comédie rosse* z przed lat trzydziestu (której bardzo utalentowanym odzewem są u nas Zapolska i Perzyński). I, w pewnym momencie, przejawilo się we Francji jak gdyby znużenie owym rechołem sarkazmu; nasunęła się wątpliwość, czy to jest najgodniejsze zajęcie literatury i sceny, aby wciąż pluć w tę zupe, którą, radzi nie radzi, codziennie musimy spożywać; zaczęły wypływać na horyzont gołąbki »optymizmu« z gałązką oliwną w dzióbku. Jest to, jak wspomniałem, optymizm nie młodzieńczy, ale urodzony z hyper-dojrzałości życiowej; dlatego, musi się bardzo pilnować, aby nie »wyszlachetnić« w pewne naturalne rozmięczenie organu inteligencji; na razie jednak, organ ten rozporządza całą pełnią sprawności i żongluje sobie przyjemnie życiem ku swojej i naszej ucieście.

Co do mnie, lubię ów optymizm i ową niewinność. Pessimizm wydaje mi się oddawna linją najmniejszego oporu życiowej filozofji, jej najtańszą formułą; pieprzne zaś i śliskie tematy, zwłaszcza na naszej scenie, oglądane

gromadnie w audytorjum o bardzo niejednolitym poziomie kulturalnym, budzą we mnie zwykle uczucie pewnego zawstydzienia. Dlatego też, niezmiennie mi było przyjemnie wczoraj oglądać farsę francuską bez tradycyjnej »kokotki«. Ze wszystkich odmian typów kobiecych, ten jest może najmniej interesujący, a coś z tej samej ośchlej nudy, jaka cechuje atmosferę »kokotki« w życiu, towarzyszy często i jej odbiciu na scenie. Być może, źródłem tego jest, w owym typie, nadmierny ucisk psychiki zawodowej, z uszczerbkiem psychiki ludzkiej, która, ostatecznie, zajmuje nas w literaturze przedewszystkiem. Naturalnem jest zresztą, iż te same przyczyny, które stworzyły z »uczciwej kobiety« tak poszukiwany specjał w życiu, muszą mu zapewnić wszelkie przewagi na scenie; a cóż może być doskonalej »uczciwego« jak młoda panna? Powieść lub komedja o pannie, napisana przez inteligentnego człowieka, jest zawsze wysoce interesująca; ze wszystkich utworów Claude Farrère'a, najbardziej egzotycznym i drażniącym jest dla mnie nie żaden z tych, które rozgrywają się w palarniach opium w Indochinach lub w mieszanem społeczeństwie Konstantynopola, ale jego niewinna historia o *Mademoiselle Dax jeune fille*, przeciętnej pannie z mieszczańskiej rodziny w Lyonie.

Coś mi się marudzi dzisiaj, nie mogę dopłynąć do »recenzji«. Odwlekam, zdaje się, instynktownie chwilę, w której trzeba mi będzie przystąpić do streszczenia sztuki. Bo ono mówi tutaj tak niewiele! oddaje tylko sam temat muzyczny, samo owo *wlazi kotek*, które kaprys autorów obrał za kanwę dla swej wirtuozyj. A więc, było tak: Dwóch starych kawalerów, porządnych fabrykantów, ma siostrzeńca, którego pragną ożenić wedle swoich

pojęć. Tymczasem, siostrzeniec zakochał się wedle swego gustu; że zaś jest bardzo nieśmiały wobec swych wujaszków i za nic nie ośmieliłby się stawić im czoła, uważa za właściwsze, w czasie ich handlowej podróży do Brazylii, ożenić się po cichu, a nawet zostać ojcem. Niespodzianie, wujowie, nie bardzo groźni zresztą, zjeżdżają; młoda mężatka, rasowe aktorskie dziecko, przedzierzga się w modną dziś figurę »daktylografki«, aby zyskać na czasie, i, pod tą масечką, oblaskawić starszych panów. Uduje jej się to tak dalece, iż obaj oświadczają się o jej rękę, wkońcu zaś, opamiętawszy się w niewczesnych zapalach, zmuszają, pod grozą wydziedziczenia, siostrzeńca, aby on się ożenił z tym ideałem kobiety, który dlań odkryli. Radość ich nie ma granic, skoro się wyjaśnia, iż to się stało już od roku, i że dobrzy staruszkowie przyszli nietylko do gotowej siostrzenicy, ale i do małego wnuczka. — Znacie tę bajeczkę? — Znamy. — No to posłuchajcie, mówi Jowialski w osobie pp. Caillaveta i Flersa. I słuchamy, i bawimy się, i nie możemy poznać starej bajeczki, tyle autorowie umieli w nią wlać wdzięku, dowcipu i świeżości.

Przedstawienie *Zakochanych* było jednym z dobrych wieczorów w »Bagateli«. Antyści grali z pogodnym humorem i od pierwszych scen wprowadzili publiczność w ten nastrój. Pole do popisu miała p. Łacka, która po kolei oblaskawiała wszystkich mężczyzn w sztuce zapomocą coraz-to nowych środków z zakresu kobiecości. P. Trzywdar pierwszy raz, od czasu doskonałego »profesora Pytla«, miał sposobność zabłysnąć pełnią swego talentu w postaci przeznaczonego wujaszka; stał się też przedmiotem częstych i zasłużonych oklasków. P. No-

skowski, który ten typ sztuk francuskich reżyseruje *con amore*, rozwinał, jako Klaudjusz, tyle werwy i sentymentu zarazem, ile rola ta wymaga; p. Berski, p. Orzechowski, p. Dąbrowska i i., ujęli swoje partje wesolo i we właściwym dobrodusznym tonie. W serji *panieńskich wieczorów* »Bagateli«, wczorajszy, jak mówię, był jednym ze szczęśliwszych.

Z teatru miejskiego im. Słowackiego: *Pan Posel*, kome-
dja w 3 aktach, Mieczysława Fiałkowskiego.

Stopniowe przeobrażenie, jakie przebył nasz chłop, lub może raczej nasze pojęcie o nim, owa ewolucja od Wiesława do Witosa, znalazła w literaturze bardzo niedostateczne odbicie. I tu, jak w wielu innych sprawach, kordony zaborów wpłynęły zacieśniająco na horyzont obserwacji. Najwybitniejsi pisarze, zajmujący się psychiką chłopą, jak Prus, Reymont, czerpali materiał z »Królestwa«; Galicja pozostała prawie zupełnie niewyzyskana; a wszak tutaj najintensywniej odbywało się to przeobrażenie. Tutaj, od szeregu lat, chłop żył »pełnią życia obywatelskiego«, stał się czynną siłą polityczną, posłował do Lwowa i Wiednia; obecnie zaś runął całym ciężarem swego wpływu i wyrobionej organizacji na Warszawę, aby tam zająć w sejmie dominujące miejsce. Ten zupełnie nowoczesny chłop, w którego obecnie z naprężeniem wlepione są oczy całego kraju, gdyż w jego rękach znalazła się w znacznej mierze nasza przyszłość, jest nam tedy bardzo mało znany, a my »Galicjanie«, wychowani na *Weselu* Wyspiańskiego, bar-

dziej niż ktokolwiek inny odczuwamy niedostateczność dawnych kluczy do jego psychologii.

Nie dostarczy nam ich w całej pełni komedia pana Fiałkowskiego, chociażby dlatego, iż jest to dziś dla nas utwór prawie »historyczny«, tak epoka, którą maluje, choć niedawna, wydaje się już zamierzchła. *Pan Poseł* jest jedynie bezpretensjonalnym obrazkiem, podchwyconym z momentu »swobód politycznych« w Rosji i w Królestwie, kiedy-to stworzenie Dumy powołało na arenę Petersburga pewną ilość reprezentantów chłopskich, dość słabo przygotowanych nawet do tych dekoracyjnych raczej funkcji, jakie przypadły owej krótkotrwałej Dumie. Autor zupełnie trafnie spostrzegł tutaj typ; typ wytworzony przez gwałtowne przeniesienie danej jednostki z jej przyrodzonej sfery działania w sferę obcą, wyższą; coś analogicznego ze zjawiskiem, które genialnie utrwalił Molier w swoim *Mieszczaninie szlachcicem*. I z tego zadania wywiązał się p. Fiałkowski nader zręcznie; dał figurę, ujętą wprawdzie raczej zewnętrznymi rysami, ale żywą; równocześnie i sympatyczną i komiczną, zależnie od tego, czy pozostanie w swoim naturalnym kręgu, czy też wspina się na szczydła ważności poselskiej. Pan Maciej Kłos, to gospodarz całą gębą, umiejący sobie nadać posłuch w domu i w gromadzie, i rozmówić się z »państwem«, i zorientować się swoim chłopskim rozumem w dość zawikłanych sytuacjach życiowych, i znaleźć, w danej okazji, cięte słówko i potrzebną *grandezę*; to równocześnie, chłopiek już dotknięty kabotynizmem politycznym (najjadowszym ze wszystkich), oraz przeczulony na reklamę gazet. To, przedewszystkiem, wyborna rola dla aktora, który, garściami siejąc aforyzmy

pełne piastowej mądrości, może utrzymywać słuchaczy w ciąglem rozbawieniu.

Nowym i oryginalnie pochwyconym jest stosunek chłopca do dworu; w którym to stosunku chłopca czuje się daleko bardziej panem na swoim gruncie, a dziedzic, przy swoich ambicyjkach politycznych, staje się poniekąd jego dworakiem.

Ten Maciej Kłos i ten dziedzic, to prawie i wszystko. Reszta sztuki, potrzebna do opracowania głównej roli, jest słabiutka i konwencjonalna. P. Fiałkowski ma istny genjusz banalności, który bogato zadokumentował już w *Gorącej krwi*. Syn dziedzica, dorodny chłopak, którego wciąż widzimy z fuzijką na ramieniu, »flintuje« z córką Macieja Kłosa, piękną i cnotliwą Hanią, i budzi w sercu dziewczyny gorącą miłość. Rodzina czyni co może, aby odciągnąć paniczka od tych niewłaściwych konfidencyj i wyswatać go z bogatą hrabianką Mery (jakżeby inaczej!); natomiast ambitny i speczniały swą godnością Maciej nie widzi nic tak niepodobnego w związku syna dziedzicowego z córką wybrańca ludu. Jakoż, w chwili gdy Czesław, ulegając woli rodziny, żegna się na zawsze z Hanką, głos miłości okazuje się silniejszy od zakazów i konwenansów; młodzi padają sobie w objęcia, a wreszcie i ojciec-dziedzic, nie chcąc skompromitować swych demokratycznych zasad, rad nie rad, musi dać błogosławieństwo. Romansik ten, zazdrość młodego panobczaka, oraz akcja prowadzona przez dziedzica i posła około założenia we wsi »domu ludowego«, wypełniają bardzo chudo trzy akty sztuki.

Chwilami mamy wrażenie, jakby to było napisane gdzieś przed kilkudziesięciu laty; nie bardzobyśmy się

zdziwili, gdyby naraz, po przegrywce orkiestry, pani Maciejowa zaintonowała:

W mieście dziwne obyczaje,
Mówią, że to świat ucony, etc.

Szkoda, iż ta część sztuki jest tak niewyzyskana; sędzę, że nowoczesny typ takiej dziewczyny wiejskiej, otartej już o pewne wykształcenie, mógłby przedstawiać niejeden rys, interesujący, i bardzo odległy od tej fałszywej Haliny Wiesławowej, która, w chwili sentymentalnego nastroju, podchodzi do okna i rozplywa się w takich arcymiejskich zachwytaach nad wsią: »Co tu powietrza!« etc.

Ale ponieważ odezwania się Macieja są szczerze zabawne, reszta zaś rozbraja swym staroświeckim konwencjonalizmem, całość zostawia pogodne wrażenie.

Pan poseł jest zresztą z tych sztuk, których istnienie zależy przedewszystkiem od gry aktorskiej, mianowicie od głównej postaci. Postać ta znalazła w p. Miarczyńskim wyraz pełny i żywy; jego Maciej Kłos był w każdym calu mądrym, szczwanym chłopem; miał i humor i »dostojeństwo«, bawił nas i interesował od początku do końca sztuki. Można szczerze powinszować tej kreacji artyście, który w teatrze naszym zamało może znajduje sposobności do wypowiedzenia się, a którego każda rola, nawet drobna, nosi cechy pomysłowości i rasowego talentu. Charakterystyczną figurę stworzył pan Guttner z dziedzica-ludowca; inni artyści nie mieli pola, aby wydobyć ze swych ról coś więcej ponad poprawność. Paniczem »na koniku wronym« był p. Nowacki, dziewczęciem jak krew z mlekiem p. Hryniewiczówna; resztę

ról wypełnili bez zarzutu p. Czarnecka, p. Modzelewska i p. Krasnowiecki.

Z teatru »Bagatela«: *Pani Prezesowa*, krotowchwa w 3 aktach Hennequina i Webera.

Znana już krakowskiej publiczności *Pani Prezesowa* stanowi, nawet wśród sztuk tego typu, prawdziwy rekord śmiechu, i jest chyba ostatnim wyrazem komizmu, jaki farsa wyłącznie prawie »sytuacyjna« może osiągnąć. Najnieprawdopodobniejsze zawikłania przygotowane lekko i w zupełnie logiczny sposób; intryga prowadzona równocześnie kilkoma nitkami, które krzyżują się, schodzą, rozchodzą, płaczą, utrzymując widza w nieustannem rozbawieniu; wreszcie zręcznie dobrane tło sztuki, oto atuty, dzięki którym *Pani Prezesowa* w każdym akcie coraz świetniej wygrywa partję. Celem autorów jest nazbyt oczywiście wesołość, i dążą do niej zbyt jaskrawymi środkami, abyśmy mogli przypisywać im głębsze intencje satyryczne; niewątpliwie jednak już w samem ujęciu tematu tkwi źdźbło owego gallijskiego sceptycyzmu, buntującego się przeciw namaszczonej gestom i surowym pozom Katona. P. minister sprawiedliwości wyprawia się w objazd na prowincję celem umoralnienia »ciała sędziowskiego«; otóż, na pierwszym postoj, wplątuje się w awanturkę kobiecą. W następstwie tej awanturki, gabinet ministerjalny staje się widownią rzeczy tak osobliwych, iż napróżno starałbym się tu je opisać; ostatecznie, wszystko się wyjaśnia i układa, prezydent zaś sądu z małego prowincjonalnego miasteczka,

awansując, w miarę kłopotów p. ministra, co kwadrans o parę szczebli, zostaje z końcem sztuki — prezydentem Senatu w Paryżu!

Wyborną figurą o komedjowym zacięciu jest woźny ministerjalny, południowiec z Marsylji, który, nie mogąc się z tem pogodzić, aby tekę mógł piastować »człowiek z północy«, płaća swemu ministrowi tysiączne psikusy. Przypuszczam, że niejeden nieszczęsny »Galicjanin«, zasiadający na fotelu ministerjalnym w Warszawie, musiał mieć takiego swojego »południowca«!

Niepodobna wyszczególniać tutaj liczne go zespołu, który dobrze się zasłużył wczorajszego wieczora; nie chcąc zaś nikogo pomijać, powiem ogólnie, iż grano sztukę ze szczerem humorem, tempo tylko pozostawiało chwilami nieco do życzenia. Głośny i dziecięco niewinny śmiech publiczności towarzyszył bez przerwy perypetjom tej krotoczwili.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Polowanie na mężczyznę*, komedja w 3 aktach Maurycego Donnaya, przełożył Boy.

Przekładając tę komedję, miałem miłe i ciekawe studjum, śledząc, zdanie po zdaniu, wyborną technikę, z jaką autor swój utwór obmyślił i przeprowadził we wszystkich szczegółach. Utwór ten nie ma nic wspólnego z »Wielką Sztuką« (wedle naszej ulubionej terminologii), to pewna; jest to aktualna komedyjka, której, gdy, po paruset przedstawieniach, zejdzie ze sceny paryskiej, nie raczy może utrwalić ani książka, ani nie zajmie się nią historia literatury; otóż, tem bardziej podziwiać na-

leży, ile w takiej rakiecie przelotnej zabawy, francuski autor spala myśli, inteligencji, obserwacji psychologicznej i życiowej. Przytem, zupełna harmonja zamierzeń i rezultatu; niema tu rysy, niedociągnięcia; nie mówiąc o bogactwie inwencji, o dowcipie scen i dialogu rozrzuconym wręcz garściami! Ileż naszych arcy-literackich premier trzebaby wziąć pod prasę, aby z nich wycisnąć cząsteczkę tego soku, jaki tu spływa bez wysiłku z bujnego drzewa wiekowej kultury teatralnej! I ten uśmiech, ten cudowny uśmiech, będący, w kołach uczonych barbarzyńców, źródłem legendy o »płytkości« francuskiej, a który, w istocie, jest wyrazem jakże dojrzałej i ludzkiej mądrości! Ostatnia komedja Donnaya, pisarza, który, z tym miłym, żartobliwym uśmiechem na ustach, przebył drogę od *Chat-noiru* do Akademji francuskiej, dowodzi też, jak problematyczną jest druga legenda o »upadku« i przeżyciu się francuskiego teatru. *Teatr francuski nie istnieje*, oto były pierwsze słowa, jakie usłyszałem niedawno w rozmowie z pewną głośną »reformatorką«... Powiedzmy wręcz: są ludzie — a jest ich u nas pełno, i często bardzo utalentowanych, i zajmujących wybitne stanowiska artystyczne — którzy nie rozumieją i nie znoszą wesołości; ba, biorą ją wręcz za osobistą obrazę; dla których »głębia« jest niemal-że synonimem ponurości, koturnu i nudy. Tacy ludzie składają urzędownie głowę przed Molierem, ponieważ porósł już dostatecznie mchem wieków, ale, gdyby Molier urodził się dzisiaj, kręciliby nad nim głowami, w imię — Wielkiej Sztuki.

Otóż, przekonał się wczoraj wieczór, że teatr francuski jeszcze istnieje; miewa, jak wszystko

na świecie, chwile przypływu i odpływu, ale — nawet poza wielkimi swymi momentami — zawsze pozostaje niedościgłym wzorem, tam zwłaszcza, gdzie chodzi o lekkie, inteligentne utrwalenie zjawisk bieżącego życia, chwytanie na gorącym uczynku chwili. Taka komedia, podawana sobie z rąk do rąk przez pokolenia i kształtowana wciąż na nowo, jest jakby nawpół tylko indywidualnym tworem danego autora; jest ona, równocześnie, bezimiennym i zbiorowym produktem rasy, jak piosenka ludowa, jak ulotna piosenka paryska, tak samo lekka, musująca, sceptyczna i pogodna.

Takiem uchwyceniem chwili, chwili bezpośredniej po zawarciu pokoju we Francji, jest komedia Donnaya. Punktem wyjścia tego »polowania na mężczyznę« jest żartobliwa a logiczna teza, wygłoszona w sztuce ustami młodej panny. Już przed wojną było we Francji o 200.000 więcej kobiet niż mężczyzn, obecnie, jest ich więcej o dwa miliony: jasnem jest, że to musi wpłynąć na wzajemne ukształtowanie się stosunku płci. Młoda panna nie może być dziś dawną trusią »z buzią w ciup«, siłą swej bierności, pod opiekuńczem skrzydłem mamy, zdobywającą sobie męża; dziś, w dobie olbrzymiej »konkurencji«, musi przejść do ofensywy, stać się stroną zaczepną wobec mężczyzny, a bezwzględna w walce wobec innych kobiet. Teorię tę wprowadza w czyn panna Odetta Friolley, ale, mimo nowej doktryny, pozostaje gąską, bo się nią urodziła; jakoż, osiada na łodzie, wraz z siostrą swą, rozwódką Franą, która również zbyt gorączkowo stara się nadażyć tym nowym hasłom. Zwycięstwo natomiast przypada pannie Simonie, — — pokójce w tymże domu pp. Friolley.

Bo też, ta panna Simona, to nie jest pokojówka jak inne; jest to osóbką ze wszech miar interesująca. To — ukończona maturzystka, słuchaczka uniwersytetu; rodzina jej straciła w czasie wojny majątek na egzotycznych peruwiańskich akcjach Kakokako (»masło mineralne«: to już szczyt *ersatzu*!); próby zarabiania na życie lekcjami doprowadziły ją do przymierania głodem. Daremnie walcząc o kawałek chleba pośród orgji zbytku wojennych bogaczy, młoda dziewczyna uczuła w sobie głuchy bunt przeciw społeczeństwu. Jedną z jej uczenic (po półtora franka na godzinę) była ex-pokojówka, ani zbyt ładna, ani wykwiniona, która, pozyskawszy miłość swego pana, wypłynęła na fale łatwego bytu bez troski. »Czemu nie? to także punkt wyjścia«, pomyślała sobie młoda studentka, i — postanowiła iść jej śladem. Doświadczenie życia wsączyło w jej serce wiele gorzkości; prócz widoków »karjery«, nęci ją myśl odwetu, jaki znajdzie, wnosząc rozkład w jedną z owych placówek »burżuazyjnej« kultury, pozwalającej spokojnie ginać z głodu uczciwej i chciwej pracy jednostce. Uzbrojona w ścisłe informacje o charakterze pana Friolley, pięćdziesięcioletniego mężczyzny o wrażliwym sercu, młoda »bolszewiczka« godzi się, pod przybranem nazwiskiem, do służby w tym domu, i niebawem dopina celu: p. Friolley, oczarowany niepojętą dlań inteligencją ładnej pokojówki, oszalały miłością, gotów jest stworzyć jej egzystencję — z lewej ręki. — I Simona, mimo iż w gruncie uczciwa dziewczyna, też potrosze doktrynarka bezwzględnych dróg i środków, byłaby weszła na tę wątpliwą drogę do »szczęścia«, gdyby, w decydującym momen-

cie, nie skrzyżował znowuż drogi jej życia p. Filip Guer-sant.

Ten pan Filip, to także typ arcy-po-wojenny. Woj-na zagarnęła go jako początkującego adwokata; bił się jak bohater, był ranny, był w niewoli, uciekł, znów był na froncie, i obecnie, ozdobiony wszelkimi dekoracjami wojennymi, wrócił do życia cywilnego. W czasie wojny, rodzina jego również straciła cały majątek («mimo iż p. minister finansów twierdzi, że Francja się wzbogaciła», mówi z pogodną rezygnacją Filip). Co począć? Zaczynać na nowo adwokaturę, to nędza, albo też upo-karzająca gonitwa za niezbyt czystymi sprawami; rad nie rad, Filip, mimo, że zagorzały Paryżanin, decyduje się przyjąć skromną posadkę na prowincji. Jedzie na ko-lej; deszcz pada; z trudem łowi dorożkę automobilową; szofer żąda odeń 20 fr. za kurs. I naraz, młody kawaler Legji honorowej staje olśniony myślą: czemuż on, za-miast gnić w biurze na nędznej posadce, nie miałby sam zostać szoferem? był wszak, po otrzymaniu rany, na froncie przy oddziale automobilowym, powozi znako-micie... Ale cóż świat na to powie? I tutaj, mamy bardzo charakterystyczny i inteligentnie uchwycony rys psychiki po-wojennej: dla ex-żołnierza, po pięciu latach wojny, wszelkie hierarchie cywilne przedstawiają się znacznie mniej serjo: to maskarada bez znaczenia, do której nie przywiązuje się wagi! A jeżeli jest jaka różnica, to chyba na korzyść szofera, który, na swojej maszynie, jest sobie niezależnym panem, o ileż bardziej, niż lichy płatny urzędniczyna przy biurku! Równocześnie jednak, młody człowiek nie myśli rezygnować ze swoich światowych upodobań: co komu do tego co on robi? Nie ma obo-

wiązku z tego się spowiadać. I, przez dzień, Filip powozi swą maszyną, zarabiając dostatnio na życie, wieczorem zaś wdziewa frak lub smoking i idzie flirtować i foxtrotować w wykwintnym świecie Paryża. To także ów leciutki odcień »bolszewizmu«, którym, jak jedna z osób w sztuce podnosi, zabarwione jest powojenne życie towarzyskie.

W ten sposób, Filip wchodzi, w roli eleganckiego młodzieńca, w dom Friolleyów, i staje się przedmiotem zażartego »polowania« ze strony dwóch sióstr, które zalecają się do niego zupełnie tak, jak ongi zalecali się kawalerowie do nieśmiałej i dobrze wychowanej panny; tymczasem on, jeżeli z kim w tym domu czuje zarodek sympatji dusz, to z pokojówką Simoną, o której mistyfikacji i machjawelizmie oczywiście nie wie. I, między tym dwojgiem młodych, zadzierżguje się scena ładnego *marivaudage'u*, będąca jakby zmodernizowaniem owych przemyśłych djałogów między Sylwią a Dorantem z *Igraszek trafu i miłości*. Wreszcie, przychodzi do wzajemnych wyznań, spowiedzi życia i porozumienia: Filip uwozi Simonę autem z domu Friolleyów, w którym, po tem co omal nie zaszło między nią a panem domu, nie może pozostać. »Nie wiem jeszcze, co z tobą zrobić«, mówi mimochodem i nieco lekko Filip, nie formułując sobie jeszcze ściśle swojej przyszłości z Simoną. Tak, ale zato Simona doskonale wie, co ona z nim robi. »Panie Friolley, oto mój narzeczony«, przedstawia go w lot wchodzącemu do pokoju swemu chlebodawcy. I Filip, po leciutkim, ledwie dostrzegalnym, a mimo to wybornie przez p. Nowakowskiego zaznaczonym odruchu zaskoczenia, skłania głowę, godząc się z rolą. P o l o w a n i e

na męzczyznę skończone, a zwierzyzna stała się łupem najzręczniejszego z myśliwych.

Oto główny wątek, prowadzony, jak wspomniałem, pewną ręką, i odsłaniający o wiele głębiej niżby się zdawało przeobrażenia społeczne, jakich jesteśmy świadkami. Ale ta główna treść, to ledwie drobna cząstka kapitalnych pomysłów, jakimi ta komedia iskrzy się bez przerwy. Drugi akt zwłaszcza, rozgrywający się w oknach wychodzących na pola Elizejskie w dniu słynnej defilady zwycięzców 14 lipca 1919, jest istną kaskadą humoru.

Przedstawienie wczorajsze wypadło naogół wesoło i szczęśliwie, niemniej jednak nastęcza parę refleksyj. Aktorzy nasi odwykli trochę od grania komedji, a zwłaszcza od dobrej francuskiej komedji, z uwag zaś krytyki utrwaliли sobie w pamięci jedno: mianowicie, że należy grać w szybkim tempie. Usiłowanie chwalebne i słuszne, ale trzeba koniecznie rozróżniać: inna rzecz farsa sytuacyjna, w której gra na scenie i tłumaczy wszystko r u c h, inna rzecz komedja oparta na dialogu, na dowcipie słownym. Tutaj, aktor musi stosować najdalej idącą ekonomję słów; t. j. doskonale wiedzieć, po których słowach można przelecieć, a które należy bezwarunkowo wycieniować i p o d a ć. Nawet śmiech publiczności musi być przewidziany i brany w rachubę, tak, aby, po dobrym i budzącym wesołość koncercie, w wesołości tej nie ginęła następna replika. We wczorajszym przedstawieniu zatracono niejeden szczegół; szczęściem, autor dał ich »na wyrost«.

Druga uwaga tyczy modnego dziś terminu »przeżywania«, które zawsze w każdym dobrym teatrze istniało

w tem znaczeniu, iż aktor musi r o z u m i e ć (czy też instynktem odczuć, to jego rzecz) psychologję figury, jaką przedstawia. Otóż, w dobrej francuskiej komedji, psychologia ta jest bogatsza i wielostronniejsza, niż to nieraz chce przyjąć rutyna aktorska, wciskająca chętnie każdą rolę w utarte szablony teatralne, skazując przytem na okrojenie wiele ludzkiej prawdy typu. Jawna groteska może mieścić w sobie zarazem wiele powagi życia i wiele szczerego liryzmu. Zbyt płytka gra pod pozorem francuskiej »lekkości«, to także częsta wada naszych aktorów.

Rolę Simony grała nieznaną jeszcze krakowskiej publiczności p. Lityńska. Wniosła z sobą nerw sceniczny, dużo temperamentu, i sprytu. Brakowało jej tylko owego podwójnego dna, jakie autor dał tej inteligentnej, poważnej i ryzykownej dziewczynie: Simona, taka, jaką stworzyła p. Lityńska, mogła, ostatecznie, być subretką od dziecka i zostać nią do końca życia. W decydującej scenie z Filipem i scenie pocałunku, zbrakło jej także głębszej kobiecości i momentu szczerego uczucia. Była to typowa rola ujęta zręcznie, ale zbyt łatwo. Odetta p. Kacickiej, to stanowczo najlepsza jej dotychczasowa rola; dobrze wygłoszona, grana z ożywieniem i humorem. Rola p. Friolley, której cechą jest pewna dobrodusznna rozlewność i wdzięk tego pięćdziesięcioletniego kobieciarza, żartownisia, ale nie komicznej figury, niezbyt się pokrywa z warunkami, oraz rodzajem humoru p. Dobrzańskiego. P. Nowakowski, jako Filip Guersant, wniknął, jak już zaznaczyłem, inteligentnie w każdy odcień intencji autora; p. Orwid, jako paradna postać męża, będącego ofiarą franko-amerykańskiego sojuszu,

oraz p. Bracki, jako Yankes, budzili nieopisaną wesołość. Wystawa była staranna; za nikło tylko wyszedł końcowy efekt drugiego aktu, defilada z muzyką wojskową, etc.

Zapał i zrozumienie, z jakim publiczność wczorajsza przyjęła tę wyborną komedję, jest wskazówką, iż utrzymywanie ścisłego kontaktu z francuskim ruchem teatralnym, może naszej scenie wyjść tylko na zdrowie.

Teatr »Bagatela«: Występ Mieczysława Frenkla —
Pan Posel, komedja w 3 aktach M. Fiałkowskiego.

Oglądając Frenkla na scenie, doznaje się przyjemności o zabarwieniu wybitnie zmysłowem: coś, jakby się piło doskonale wino, jakby się całowało w usta uroczą kobietę, słuchało ślicznych wierszy, — i to wszystko równocześnie!! Czuje się w sobie samym jakąś harmonję, spokój, zadowolenie; wisi się u jego warg, pije się jego słowa, ma się mimowiednie uczucie, że wszystko jedno *co* mówi, byleby mówił... *Mów do mnie jeszcze!*... ten wykrzyknik, nie do Frenkla wprowadzie przez poetę zwrócony, najlepiej wyraża nastrój słuchacza, publiczności. W ostatnich czasach, spotykałem, na łamach naszych czasopism teatralnych, hasła głoszące zasadniczą supremację aktora nad autorem w teatrze; aktor rzekomo jest wszystkiem, autorowi zaś przyznano zaledwie kątem jakieś skromne funkcje pomocnicze. Uważam całą tę teorię za dość karkołomną; a jednak, kiedy się patrzy czasem na Frenkla, przychodzi na myśl, iż mógłby on stanowić niebezpieczny argument na jej poparcie. Tak: Frenkiel jest, sam dla siebie, dziełem sztuki.

Balzac cytuje gdzieś »nieśmiertelnego Karlina z Komedji Włoskiej, który potrafił godzinami trzymać salę w napięciu uwagi i wesołości, jedynie zapomocą tych słów, ilustrowanych mimiką i wymawianych tysiącnymi odzienami głosu: »Rzekł król do królowej. — Królowa rzekła do króla«. Coś z tego sekretu tkwi niewątpliwie i w grze Frenkla, nawet przy tekście bardziej urozmaiconym.

Nie chcę bynajmniej przez to zapoznawać talentu autora wczorajszej komedji, który w Macieju Kłosie dostarczył artyście kanwy do stworzenia jednej ze swych kapitalnych figur. Cóż to za bajeczny chłop! co za pyszny gospodarz, ten polski olbrzym-Gargantua w krasnym kabacie, portkach z łowickiego kilima i kapeluszu z wstążkami, aż het, pod powalę! Jaka bujność, jaka plastyka tej tak skomplikowanej psychicznie figury nowoczesnego kmiecia! Usta dobroduszne, pełne łagodnego przekąsu, rozlewające tanią mądrość życiową: oczka jarzące się sprytem, chytrąścią, a jednak, raz po raz, biegające podejrzliwie i niepewnie; potężny grzbiet, jeszcze z dawnego nałogu nieco unizony, a już prostujący się jakby przeczcuciem bliskiego *suwerenstwa*. A czasem przez tę szeroką, pocziwą twarz, przelatuje nagły skurcz gniewu, passji chłopskiej, zdławionych porachunków; i czujemy przez chwilę najwyraźniej, że ten olbrzym mógłby być strasznym... Wszystko to żyje w każdym ruchu, każdym zagięciu głosu Frenkla, tak, iż dziw doprawdy, że ci, co go widywali, mogą wierzyć w nowość ewangelji *przeżywania*, obnoszoną z tak hałaśliwym tryumfem w naszych dyskusjach ekołoteatralnych.

Jak gdyby prawdziwy artysta mógł kiedykolwiek nie przeżywać swej kreacji!

Na czem polega i gdzie mieści się »technika« Frenkla, niechaj to wytłumaczy ktoś bardziej fachowy; ja nie potrafię. Mówi tak poprostu, iż zdawałoby się, słysząc go, że niema nic łatwiejszego niż być wielkim aktorem; frazuje leciutko, *mezza voce*, jak gdyby od niechcienia; nie podkreśla żadnego słowa, a każdy najlżejszy odcień myśli, dowcipu, występuje z niezrównaną przejrzystością. Jeżeli to »technika«, to jest ona na takich wyżynach doskonałości, że zatarta już wszelki ślad pracy. Ale, patrząc na Frenkla, nie myśli się wogóle o takich rzeczach; pełnia życia na scenie, pełnia użycia na widowni, najwyższy stopień w s p ó ł z y c i a artysty i słuchacza, oto wrażenie towarzyszące cały czas jego grze.

Teatrzyk nasz dołożył starań, aby wielkiemu artyście zapewnić godną ramę. Wnętrze chaty wiejskiej, wykonane przez art. malarza p. Czaplickiego, dobrze tonowało się z bogatymi chłopskimi strojami. P. Dąbrowska była pełną humoru Maciejową; p. Łącka dziewczoją wiejską tak szlachetną, jak tylko autor sobie życzył; pan Fritsche, mimo iż cokolwiek nadużywa pewnej manjery w nerwowo szarpanej dykcji, dobrym dziedzicem-chłopomanem; pp. Brzeski i Czyński niewiele życia mogli wydobyć z postaci dwóch rywali tej łagodnej *Cavalerii rusticany*; p. Trzywdar wreszcie, w swojej małej rólce, dał szczerze zabawną sylwetę wiejskiego kutwy i »wstecz-nika«.

Zbytecznem chyba byłoby dodawać, iż gość nasz był przedmiotem entuzjastycznej owacji, o niezwykle ciepłym i serdecznym charakterze.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Zazdrość*, dramat w 5-u aktach M. Arcybaszewa, przekład J. Beaupré.

Gdybym powiedział poprostu i skromnie, że wczorajsza sztuka jest największym chamstwem, jakie kiedykolwiek zdarzyło mi się oglądać na scenie, ogłoszonoby mnie znów jako »gallomana«, niewrażliwego na »ożywcze prądy« idące z północy. Z tego powodu, czuję potrzebę wywnętrzenia się, że Dostojewski był przez wiele lat moim najukochańszym i najbliższym pisarzem, że go znam od deski do deski, samych *Biesów* czytałem w całości z ośm albo dziesięć razy, i że, słowem, wszystko co zetknięcie z duszą rosyjską może dać mocnego, świeżego, głębokiego, to przeżyłem z pewnością nie gorzej od innych. Ale trzeba rozróżniać. Tak samo jak było ze »Skandynawami«, tak i tutaj, pod płaszczem wspólniejszej literatury rosyjskiej, dostało się do nas wiele jaskrawej tandety, skwapliwie chwytanej przez nowinkarzy literackich, karmiących się chętnie łada śmieciem, byleby miał markę »nowych prądów« czy »dreszczów«. Właściwością zaś literatury młodych, nie opartych o wiekowe tradycje, jest to, iż mogą one wystrzelić wielkiem, oryginalnem dziełem, łamiącym utarte formy; natomiast utwory średniej miary spadają w nich, dla braku nieodzownej kultury literackiej, na bardzo niski poziom.

Do zmistyfikowania publiczności pomagało im jedno: są brutalne i ponure. To rzecz szczególna w istocie, jak często te dwa przymioty utożsamia się z siłą i głębią. Włożyć masę inteligencji, talentu, filozofji, w to, aby z szarzyzny i smutku życia wydobyć cudowny, orzeźwiający uśmiech, to nazywa się u nas »płytkością«; na-

tomiaś powtarzać najbardziej wyświechtane komunały, dodając, od czasu do czasu, nakształt refrenu: »umrzesz, zgnijesz, robaki cię zjedzą«; — o, co to za głębia! Charakterystycznem jest, iż, drogą filjacji bolszewickich, zaraza ta przedostaje się aż do samej Francji: dowodem ta ramota, jaką jest *Piekło* Barbussa, gdzie nawet wszystkie gatunki tych robaków autor odpisał skrzętnie z podręczników medycyny sądowej, zarówno jak najnowsze teorie o związku raka z artretyzmem. I poczciwi artrytycy, zamiast śmignąć książką o ziemię, rozplywają się w zachwycie: »Jakie to głębokie!«

Charakterystycznym tego przykładem jest wczorajszy »dramat« w 5 aktach. Wszystko jest w nim naiwnością i niezaradnością artystyczną, począwszy od tych »pięciu aktów«, z których całe dwa, niemal trzy, obrócone są na ekspozycję, podczas gdy w ciągu pięciu minut autor powiedział nam wszystko co miał do powiedzenia w tym przedmiocie. Zarówno te dwa akty, jak i dwa następne, wypełnione są djałogami o kobietach, prowadzonymi z *istinno*-rosyjską wykwinną prostotą: dowiadujemy się z nich takich nowych »prawd«, jak to, że wszystkie kobiety to wstretne samice, że kłamią, oszukują, że niema w nich nic prócz ciała, i one same nie szukają niczego innego, etc. Wreszcie, w akcie piątym, łączy się akcja; późno, ale za to dobrze: mąż, wszedłszy do pokoju, zastaje żonę w objęciach czerkieskiego księcia; wali go w pysk (zachowuję to wyrażenie, ponieważ autor używa go kilkakrotnie ze szczególnem upodobaniem, jest więc widocznie potrzebne dla »kolorytu lokalnego«), książę przewraca męża na stół i łączy się z nim; lokaj, zadrosny na swoją rękę o księcia i panią,

chwyta go wpół i wyrzuca za drzwi, poczem mąż ma z żoną krótkie wyjaśnienie, które kończy się tem, że ją dusi. I publiczność (a przynajmniej jej część) opuszcza teatr, mówiąc: »jakie to silne«. Gdyby mu dał w pysk z dwóch stron zamiast z jednej, byłoby jeszcze silniejsze.

Ale prawda, nie powiedziałem o co chodzi. Sergiusz Piotrowicz, publicysta, ma piękną żonę Helenę, która kocha go na swój sposób, ale której namiętnością jest »flirt«. Granic tego flirtu nie oznacza nam autor bliżej, ale głównie polega on na tem, iż Helena, kokietka na zimno, pokłada swą ambicję i rozkosz w doprowadzaniu do »temperatury wrzenia« każdego mężczyzny, który się jej nawinie pod rękę. Środki, jakich używa w tym celu, są z rzędu najpospolitszych; nie chcę zaprzeczać, iż mogą być one najbardziej niezawodne. Mąż patrzy na to od pierwszego aktu i wścieka się; ale, za każdym razem, daje się ugłaskać tej Cyrce; końcowa katastrofa zachodzi nawpół przypadkiem, sprowokowana histerycznym atakiem Heleny, która, w jakimś niepoczytalnym szale, rzuca mu w oczy wszystko co było i nie było. Zarówno tytuł sztuki, jak i jej zakończenie, wyzywa, cokolwiek zuchwale, analogję z Szekspirowskim *Otellem*. Otóż, gdyby Otello, z końcem każdego aktu, zastawał Desdemonę na kolanach coraz-to innego oficera swojego garnizonu, mam pewną wątpliwość, czyby się to przyczyniło do pogłębienia tego mistrzowskiego studjum uczucia zazdrości. Typ zimnej *allumeuse'y*, który autor wciela w Helenę Pawłównę, widywaliśmy na scenie wiele, wiele razy. Nie poruszając cieniów Molierowskiej Celimeny, która jest jakby wielką patronką tego typu,

przypominę tylko Conchitę z *Kobiety i Pajaca*, oraz niedawno graną *Kobietę bez skazy*. Otóż, nawet w stosunku do utworów Pierre Louysa i Zapolskiej, postać Arcybaszewa jest tem, czem, w stosunku do obrazu, gruba figura, malowana dziegciem na desce od... Nie mówiąc o tem, że zarówno Pierre Louys, jak Zapolska, mieli tyle dobrego smaku, aby nie robić tragedji z rzeczy, które nie są tego warte. Omawiając *Kobietę bez skazy*, zauważyłem, swojego czasu, iż wystarczyłoby małemu Kaswin-kowi pocisnąć cyngiel brauninga, aby komedję zmienić w dramat. Mózg przysnąłby na dywan, i byłaby »głębia«; ze skromnej *Bagateli*, sztuka awansowałaby wówczas niewątpliwie na scenę imienia Słowackiego. Ale Zapolska tego nie czyni, i tem daje dowód kultury literackiej. A wszak o Zapolskiej nie można powiedzieć, aby żywiła zabobonny strach przed brutalnością na scenie.

Sztuka Arcybaszewa jest dla nas conajwyżej interesującym dokumentem etnograficznym, przyczynkiem do znajomości rosyjskiego społeczeństwa. I z tego punktu widzenia wiele nam ona objaśnia. Bohaterem sztuki jest ceniony autor, redaktor pisma; kontr-bohaterem jakiś »książę«: — rzecz toczy się tedy w »elicie« towarzyskiej. Otóż, nie mówiąc już o raz po raz powtarzających się zapowiedziach »dania w pysk«, wszystko co się na scenie dzieje, co się mówi, można określić tylko jednym słowem: chamstwo. Rodzime chamstwo, leciutko przewerniksowane »ideami«, które, z opóźnieniem kilkudziesięciu lat, przywędrowały do matuszki Rossji ze »zgnilego« Zachodu. Błyskotki, jakimi autor chce nas olśnić w rozmowie o kobietach w pierwszym akcie, są d o s ł o w n i e

przepisane z *Fizjologii małżeństwa* Balzaka, która widocznie świeżo dotarła do Charkowa i na Kaukaz.

Nie myślę zresztą wytaczać wielkich dział przeciw dyrekcji za to, iż wystawiła tę przykrą, męczącą i bezwartościową artystycznie sztukę. Czemu nie? wszystko dobrze jest poznać, tylko trzeba wiedzieć co o tem myśleć. »Wszystko w życiu jest ciekawe, wszystko interesujące«, jak mówi poeta: chociażby negatywnie. A może nasz teatr uczynił to w intencjach pedagogicznych, aby rozwiać pokutującą u nas tak długo legendę o głębiach i »świeżych dreszczach«, jakich doszukiwano się w lada rosyjskiej ramocie? Toć *Sanin* tegoż Arcybaszewa, rozreklamowany skutecznie zakazami cenzury, i wprowadzony do nas *via* Berlin i Wiedeń (tą drogą wnikała literatura rosyjska do nas w Galicji, kolportowana skwapliwie przez te same żywioly, które dziś stoją na czele bolszewizmu; natomiast w rosyjskim zaborze oddziaływanie jej było bezpośrednie i daleko bardziej jeszcze nasilone), rywalizował w wypożyczalniach książek z samą MNISZKOWNĄ!

Niedostatki sztuki utrudniają też tutaj zadanie grającym. Doprawdy, djalog, toczący się przez te kilka aktów jest tak płaski, tak banalny mimo swej brutalności, i tak »chudy«, że aktor nie bardzo ma o co się oprzeć. Moznaby rzec, iż wszystkie figury, to są automaty z pozytywką: każda powtarza wciąż ten sam gest i tę samą aryjkę. Mimo to, artyści nasi robili co mogli, aby wygrać »dramat« z tego, co nie jest nawet melodramatem. Główne zadanie przypadło p. Pancewiczowej, która rozwinęła w roli Heleny cały zasób kobiecego powabu, oraz — w myśl intencji autora — energicznej zalotności; scena

histerycznego transu w ostatnim akcie była zagrana ze wspaniałą brawurą. Przerazającą postać męża-dusiela (*maritus constrictor*) sumiennie przeprowadził p. Nowakowski; mężem przebaczącym (postać stanowiąca jakby mimowolną parodię rosyjskiego »ewangelicznego człowieka«), był p. Szymborski. W inscenizacji starano się nam podać możliwie najwięcej Rosji; był tedy i samowar, śpiewano i »Należcie bakaly«, i »Ach ta trójka«, i »Chryzantemy«; gdyby jeszcze w antraktach obnoszono bliny z kawiozem, złudzenie byłoby zupełne.

Teatr »Bagatela«: Występ Mieczysława Frenkla — *Ziuta, moja żona*, komedia w 4 aktach Pawła Gavoulta i Roberta Chavraya.

Kiedy się dowiedziałem, że Frenkiel na drugi występ obrał sobie miłą komedyjkę *Mlle Josette ma femme*, żałowałem zrazu, iż okoliczności nie pozwoliły mu się pokazać w której z jego wielkich kreacyj; dziś natomiast cieszę się, że go widziałem właśnie w tej roli. Jest to przyjemność odmiennego typu, niemniej jednak bardzo żywa, patrzeć, jak artysta w naszych oczach, t w o r z y wręcz z niczego. Tekst autora jest tu dlań ściśle tem, czem libretto dla kompozytora opery. Figura, która, w innych rękach, byłaby może jedynie płaskim »epizodem«, tutaj wyrasta na pierwszy plan, żyje, promieniuje ciepłem, humorem, odciska się w pamięci niezatartym śladem... Dzięki jakiejś tajemnicy, której nie podejmuję się zanalizować, Frenkiel buduje tu, z najbliższych elementów, wielki styl; obala, siłą swego talentu, gra-

nice stawiane między wielką a małą sztuką, i sprawia, iż p. Teodor Pannard, o którego żadna historia literatury nigdy się nie zatroszczy, wyrasta nam na chwilę niemal do poziomu nieśmiertelnych postaci Moliera lub Fredry. Jest to mistyfikacja, wiem; ale mistyfikacja z rzędu tych, do jakich zdolni są jedynie owi cudowni hipnotyzerzy dusz ludzkich: urodzeni, z bożej łaski artyści.

Cóż za przeobrażenie! Zawiesisty gospodarz, Maciej Kłos, przedzierzgnął się w bulwarowego światowca; nieskazitelny frak, ruchy człowieka, który całe życie ślizgał się po posadzkach; twarz smakosza, który w życiu nie zaznał innych trosk oprócz nieudanego sosu, a zarazem pocziwca miękkiego jak wosk w ręku tych, których kocha. I nie myślcie, że Frenkiel gra tego człowieka: on nim jest; tak dalece, iż, patrząc nań, nie wierzy się prawie, aby jutro mógł być kim innym! Ale widzę, że wszedłem na błędną drogę; kiedyindziej może napiszę poemat czy stanze p. t. *Frenkiel*; dziś jestem krytykiem, przystoi mi tedy krytykować. Rzadko robię użytek z tego prawa, ale tym razem muszę, gdyż idzie o rzecz zasadniczą.

Muszę mianowicie wyklócić się z p. Noskowskim o jego interpretację roli Andrzeja Ternay. Wydaje mi się ona, od początku do końca, jedną wielką omyłką; zaraz wytłumaczę się bliżej. Już omawiając ostatnią sztukę Donnaya, miałem sposobność zauważyć, iż aktorzy nasi nie dosyć rozróżniają szeroką farsę od lekkiej komedji francuskiej, która, niewątpliwie, posiada wiele elementów farsowych, ale splecionych misternie z akcentami ludzkiej prawdy i szczerego liryzmu: i to połączenie stanowi jej osobiwy urok. Z tej omyłki wynika, iż grają

nieraz powierzchowną rutyną farsową, zamiast sięgnąć głębiej w siebie samych, i wziąć sobie za motto słowa poety, dla których z pewnością nie będzie obrażą, że je tutaj przytoczę: *Miej serce i patrzaj w serce*.

Kim jest p. Andrzej Ternay? Jest to mężczyzna lat 42, sympatyczny, dzielny, pełen uroku; przytem człowiek dobry, miękki: miękki zwłaszcza wobec swej chrzestnej córki, Ziuty, której poprostu nie potrafiłby niczego odmówić. Ziuta czuje tę słabość chrzestnego ojca, odwzajemnia ją i wyzyskuje; w stosunku tych dwojga, musi od początku przebijać nuta serdecznej tkliwości. Uległszy dziecinnemu pomysłowi Ziuty, i zawarłszy z nią fikcyjne małżeństwo, aby jej umożliwić później prawdziwy związek z młodym Anglikiem, znajomym z tenisa, którego ten nieznający życia podłotek w y o b r a ż a s o b i e że kocha, Andrzej wchodzi, nawpół bezwiednie, w drażliwe położenie wobec Ziuty; zdenerwowany coraz bardziej tą wewnętrzną komplikacją, której nie chce sobie uświadomić jako kielkującą miłość, próbuje rozciąć sytuację ucieczką. Ziuta też nie umie czytać w swoim sercu; wie, że kocha chrzestnego ojca, mimo iż nie bardzo wie jak, i pragnęłaby przy nim pozostać; wspomnienie o Angliku prawie zupełnie zatarło się w jej mózdzku. Kiedy zaś nadchodzi nagle list, iż ten »narzeczony«, wskutek jakiejś katastrofy w podróży, odwleka przyjazd aż do czterech lat, w sercu obojga fikcyjnych — mimo iż zupełnie legalnych — małżonków, rodzi się mętna świadomość, iż małżeństwo to mogłoby się stać rzeczywistością... I, po scenie, która powinna być prawdziwem cackiem finezji i uczucia, kotary alkowy małżeńskiej zapadają nad szczęśliwą parą.

Zadaniem tedy aktora, grającego Andrzeja, jest sprawić, aby miłość Ziuty dla niego była prawdziwą, i aby ta nagła metamorfoza stosunku ich dwojga nie obrażała delikatności widza. P. Noskowski uczynił wszystko w przeciwnym kierunku; zaczawszy od nieszczęśliwej charakteryzacji. Nie wiem, ile lat ma pan Noskowski, ale dziwi mnie, iż, mając grać 42 letniego mężczyznę, uważał za potrzebne postarzać się i tak gęsto przyprószyć włos siwizną. Jest to rutyna, sięgająca chyba czasów Moliera, kiedy to 40-letni mężczyzna był na scenie, w stosunku do kobiety, komicznym starcem, np. Arnolf w *Szkole żon*. A ta broda! (Uwaga ogólna: Andrzej Ternay, to ostatecznie, mówiąc językiem teatralnym, »kochanek«; otóż, wszelki kochanek powinien mieć jak najmniej rzeczy przyprawianych). Przytem, sposób grania roli Andrzeja, oparty na typie wybitnie i grubo farsowym, wypruty z wszelkiego pierwiastka uczuciowego, sprawił, iż sens sztuki chromał od samego początku, kulminacyjna zaś scena miłosna przyszła zupełnie nieprzygotowana, detonowała w każdym słowie, i wypadła wręcz — nieobyčajnie. Podkreślając w ten sposób, we francuskiej komedji, pierwiastek dramatyczny, który jest zaledwie jej leciutką zaprawą, i odzierając ją z wszelkiej poezji, której ma ona nieraz tak wiele, daje się o niej naszej publiczności najjaśniejsze pojęcie. A ponieważ mnie to szczerze boli, nie mogłem zamilczeć; chodzi mi, jak zaznaczyłem, nie o jedną rolę, ale o rzecz zasadniczą. P. Noskowski jest doświadczoneym i inteligentnym artystą, ale każdemu zdarza się — omylić.

P. Modzelewska jest osobką wybitnie utalentowaną, niemniej jednak rola taka jak Ziuty przechodzi jeszcze jej siły. Szczególnym paradoksem teatralnym, wdzięk młodości, jest to rzecz, której nabywa się na scenie dopiero po latach. (Oczywiście, do pewnej granicy tych lat!) Wczorajsza »Ziuta« nie była tedy jeszcze w ygrana, ale była wypunktowana bardzo rezolutnie, i pełna obiecujących na przyszłość akcentów.

Nie wiem, co mi się tak wzięło na grymasy; może to gościna znakomitego artysty spotęgowała wrażliwość na odcienie? Być może; słowem, mam dziś swój zły dzień; najlepiej tedy przerwać tę pisaninę.

Teatr »Bagatela«: Występ Mieczysława Frenkla — *Grube ryby*, komedia w 3 aktach Michała Bałuckiego.

Tak się jakoś złożyło, iż wczoraj pierwszy raz widziałem tę najlepszą podobno z komedji Bałuckiego. Robi na mnie osobiwe, bardzo mile zresztą wrażenie: takie, jak gdyby umyślnie została napisana po to, aby się zestarzała, i aby, po kilkudziesięciu latach, odżyła na nowo swoim drugim, bardziej artystycznym życiem. Coś niby staroświecki gracyk, który, wyrzucony gdzieś na strych, odszukany i odrestaurowany umiejętną ręką, zajmuje honorowe miejsce za szybą serwantki w wykwinętym salonie: — podczas gdy »za życia« był jedynie niewybredną ozdobą ekonomskiego dworku. Czas okazał się w tym wypadku wielkim artystą; dał utworowi Bałuckiego nawet to, czego współcześni z trudnością mogliby się w nim dopatrzeć: promyk poezji.

Weźmy lada szczegół: np. ten kadryl, którym kończy się tak paradnie akt pierwszy. Cóż to mogło być dla premierowych widzów z r. 1884? Nic, zwykłe »hopki«, niezbyt wyszukane wprowadzenie »ruchu« na scenę; dla nas, ten kadryl ma przedziwny sentyment starej, wypełzłej ryciny, budzi w nas echa dziecinne, wprawia w jakąś zadumę, ocierającą się niemal o stan metafizycznego Zachwycenia...

Nie mam tu bynajmniej zamiaru obniżyć talentu Bałuckiego: dobry musi być moszcz, aby działanie lat zmieniło go w wytrawne wino; lichy skwasiłby się na ocet. Zresztą, ocena zasług każdej ze stron w tem współpracownictwie p i s a r z a i c z a s u, jest mi tem trudniejsza, iż wysuwa się tutaj przed nich trzecia indywidualność, która zagarnia nas despotycznie, i mówi nam każdym gestem (mimo iż każdy gest jest równocześnie arcydziełem dyskrecji): »Wszystko furda! Tu, przedewszystkiem, jestem JA!« Indywidualność ta ma wypukły brzuszek, w aksamitnej kamizelce, obszerne spodnie w staroświeckie pasy, ślicznie wyczernione wąsy i hiszpankę; słowem, jest to Frenkiel jako p. Wistowski, właściciel dwóch pięknych wsi i kamienicy w mieście. Nie będę analizował szczegółów tej nowej kreacji; czuję, że, ilekroć mówię o Frenkle, wpadam w ton nieprzyzwoicie liryczny, w jakim nie jest przyjęte aby mężczyzna w sile wieku mówił o drugim mężczyźnie; powiem tylko, że, kto nie widział Frenkla jak gra w wista, jak tańczy walca i prowadzi kadryla, jak śpiewa owe: »Złote litery, złote litery«..., jak sunie do panny w koperczaki i rozważa sobie szczęśliwość stanu małżeńskiego — kto tego nie widział, powtarzam, ten dobrowolnie zubożył swoje życie

w sposób zarówno lekkomyślny jak niepowetowany.
Punktum, kropka.

Z teatru »Bagatela«: Występ Kazimierza Kamińskiego—
Prokurator Hallers, sztuka w 4 aktach Pawła Lindaua.

Po dziesięcioletniej przerwie, ujrzeliśmy znowu w Krakowie Kamińskiego; niezwykła zaś serdeczność, z jaką przyjmowała go natłoczona sala »Bagateli«, świadczyła, iż witano w nim nie tylko wielkiego artystę, ale i wieloletniego swego ulubieńca, ozdobę i chlubę naszej sceny. Lata, które spędził wśród nas Kamiński, przypadają na piękny, »heroiczny« okres Krakowa. Literatura, teatr, malarstwo, wszystko kipiało nowym życiem, szukało nowych form wyrażania się; ten skromny, zahukany Kraków, gdzie, wedle pojęć Warszawki (nie Warszawy, mam nadzieję), »tylko się śpi«, stwarzał — i nie po raz pierwszy — wartości, które później przez szereg lat miała się karmić Polska. Dostawszy się w tę bujną atmosferę, talent Kamińskiego, który, od pierwszego zjawienia się na scenie, podbił nas swoim inteligentnym i oszczędnym w środkach ekspresji wdziękiem, rozwijał się coraz wspanialej. Publiczność kochała się w swoim »Kamyczku« jak w aktorce, zarazem zaś każda nowa jego rola była wydarzeniem w życiu artystycznym Krakowa. Dam mały przykład: Przeglądając kiedyś dawne roczniki *Życia*, natrafiłem na obszerny artykuł, p. t. »Uwagi o sztuce, nasuwające się z powodu komedji Brieux *Trzy córki p. Dupont*, i gry w niej p. Kamiń-

skiego». Autorem artykułu był — Józef Mehoffer; wybitny już wówczas malarz chwycił za pióro, aby bronić śmiałych koncepcyj artystycznych Kamińskiego przeciw rutynie krytyki!

Skoro Kamiński doszedł do zenitu swego rozwoju i stworzył na naszej scenie długi szereg kapitalnych ról, wówczas — zabrała nam go Warszawa, jak tyłu przed nim i po nim. Taki już los naszej sceny; pocieszajmy się tem, iż my mieliśmy pierwszy uścisk tych naszych benjaminków.

Utwór, którym Kamiński rozpoczął wczoraj swoją gościnę, jest to sztuka o mocno »kinowem« zacięciu (i znana też z filmów, mimo że napisana na scenę na wiele lat przed rozpowszechnieniem kinematografu), poruszająca jedną z owych tajemniczych zagadek jaźni ludzkiej, tak umiłowanych autorowi *Ciemnych sił*, Stefanowi Grabińskiemu. Problemem owej dwoistości naszego ja nieraz już zajmowała się literatura. Już przed kilkunastu laty, wygłosił w *Zielonym Baloniku* Józef Albin Herbaczewski prelekcję o tragicznej pchle, która uległa »rozdwojeniu osobowości« na wesz i pluskwę. Coś pokrewnego mamy w sztuce Lindaua: bohater jej jest berlińskim prokuratorem w dzień, zaś apaszem-włamywaczem w nocy. Pod wpływem przepracowania, oraz psychicznego wstrząsu, prokurator Hallers popada w stan jakby somnambulizmu, w którym codziennie, z zapadnięciem nocy, przebiera się, wychodzi oknem z domu i udaje się do jaskini bandytów, gdzie, pod przyzwiskiem »Prinz«, zostaje ich wodzem; popelnia szereg włamań, które czynią go postrachem dzielnicy, rano zaś wślizguje się z powrotem do swego mieszkania, aby się

znów obudzić jako sprężysty i nieublagany urzędnik. Słowem, jeden i ten sam człowiek, żyje dwoma, równorzędnymi niemal istnieniami; żadna zaś z kolejno wcielanych przezeń postaci nie posiada świadomości, ani nawet wspomnienia drugiej swej egzystencji.

Pewnej nocy, »Prinz« planuje i wprowadza w czyn włamanie do mieszkania prokuratora Hallersa, czyli do własnego mieszkania; policja, ostrzeżona, przytrzymuje całą szajkę, zaś jej herszt, ocknąwszy się z »transu« i wróciwszy w skórę prokuratora, kieruje doraźnem śledztwem. Obecny przy śledztwie lekarz, a stary jego przyjaciel, wpada na trop tej dziwnej choroby umysłowej; Hallers, uświadomiony co do swego podwójnego życia, godzi się poddać kuracji, i obiecuje, iż, po jej przebyciu, znów będzie takim jak dawniej, t. zn. tępym i brutalnym niemieckim sędzią, którego, z rozbijającą naiwnością, autor podaje nam jako »sympatyczną figurę«.

Dziwiłbym się może cokolwiek, iż Kamiński tę właśnie sztukę obrał na przywitanie z Krakowem po długiej rozłące, gdybym nie domyślał się pobudek. Jest to publiczną tajemnicą, iż znakomity nasz artysta jest równocześnie, od szeregu lat, namiętnym badaczem tych załków naszego życia duchowego, które potocznie określa się nazwą spirytyzmu, medjumnizmu, etc. Zrozumiałem jest tedy, iż nęciło go ucieleśnienie, siłą swej wysokiej sztuki, owych stanów, które niewątpliwie istnieją (choćby nie w tak jaskrawej i szematycznej postaci, w jakiej pokazuje je nam sztuka Lindaua), a których coraz gruntowniejsze poznanie przyczynia się nie-

wątpliwie do rozszerzenia i zhumanitaryzowania nowoczesnych pojęć psychiatrii kryminalnej.

Z punktu widzenia aktorstwa, rola Kamińskiego jako *Prokuratora Hallersa*, jest arcydziełem. Podwójne życie tego człowieka, jego rozbitcie nerwowe, przejścia od trzeźwej jawy do stanów somnambulizmu, wreszcie upiorna, nieśamowita nocna egzystencja, wszystko to rozwija się przed naszymi oczyma jak prawdziwy atlas patologji układu nerwowego, sprawiając iż widowisko to staje się niemal interesujące. Znów podziwiamy w Kamińskim wszystko to, co pamiętamy tak dobrze: jego dyskretną a tak bajecznie wyrazistą mimikę; głos, napózór matowy, ale z którego umie wydobywać wszystko co zechce, jego wysoką zdolność suggestywną; słowem, odnajdujemy naszego »Kamyczka« z najlepszych czasów i cieszymy się serdecznie na dalsze występy, w których zadowolnimy się chętnie choćby pojedynczem nie podwójnem życiem, bo i w tem pojedynczem życiu umie ten głęboki artysta wprowadzić nas w tem ciekawsze zakamarki duszy człowieka.

Pozatem, cała sztuka wczorajsza jest tak podporządkowana głównej postaci, iż nie pozwala współgrającym wysunąć się o wiele ponad poprawność. Parę ludzkich akcentów posiada rola »Czerwonej Róży«, bardzo dobrze oddana przez p. Czajkowską. Akt drugi, toczący się w norze apaszów, a przedstawiający nielada próbę dla sprawności zespołu, wypadł żywo.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Za króla Sasa*, komedia w 3 aktach Jerzego Guranowskiego. (W akcie trzecim: *Żona dwóch mężów*, opera buffo w 1 akcie, słowa J. Guranowskiego, muzyka B. Wallek-Walewskiego).

Uff! Koniec sezonu! magiczne słowo dla dyrektora teatru, dręczącego skolataną głowę, aby, co tydzień lub dwa, rzucić na pastwę publiczności i krytyce jakąś mniej lub więcej tryumfalną »nowość«; dla aktora dobijającego ostatkiem nerwów chwili wytchnienia; dla suflera, którego strudzone mięchy domagają się gruntownej restauracji dróg oddechowych; a wreszcie i dla biednego recenzenta, który takżeby pragnął wyciągnąć się gdzieś na wsi, na zielonej trawce, patrzeć leniwo na porykujące wołki, wierzgające cielątka, i myśleć z błogiem uczuciem, że nie ma żadnego obowiązku formułować na piśmie swoich sądów o ich ustawieniu głosu, »dynamice ruchów«, i t. p. wysoce artystycznych problemach. Za dziesięć dni kończy się na scenie krakowskiej władztwo mówionego słowa, a wkroczy na nią muza harmonji, śpiewu, etc.

Na razie, dobry los zesłał dyrekcji teatru sztukę ucieleśniającą ten »koniec sezonu« z cudowną, można powiedzieć symboliką. Jak *Betleem polskie* na Boże Narodzenie, *Milosierdzie* około Wielkiej nocy, tak wczorajsze widowisko jest na czasie z końcem czerwca. »Opera grzebiąca dramat«. Znacie państwo tę rycinę ze starych roczników *Kłosów*: Stary Rok, zgarbiony, trzęsący, w podartej odzieży, uchodzi skulony, wypędza go zaś Rok Nowy w postaci hożego młodzieńca.

Najpierw tedy dramat. Prawie jak na kurtynie

Siemiradzkiego. Król, dworzanie, faworyta, trefnisie; mówią potoczystym wierszem, jak za najlepszych klasycznych czasów. Ale jakiś dech kanikularny powiał przez arenę dziejów. Och! jakież to wszystko bezkrwiste, stare, wypłukane z wszelkiego soku! Wiersz stara się rozwiązać kwadraturę koła: w jaki sposób ubóstwem formy zasłonić pustkę treści! Pierwszy akt jest, mimo obficie nakrytego królewskiego stołu, chudy; drugi, mimo łamania podków, słabiutki; w trzecim zaś akcja grozi wręcz, iż umrze naturalną śmiercią przed końcem widowiska. I już mamy wrażenie, że będziemy świadkami tej żalosnej katastrofy, kiedy wkracza na scenę. p. Wallek-Walewski, kompozytor i kapelmistrz w jednej osobie, puka pałeczką na znak: »dosyć tego«, i — daje sygnał orkiestrze. Dramat skończył, rozpoczynamy sezon operowy. Rozumiecie tę delikatną alegorję?

Treść tego mieszanego widowiska jest taka: August II Mocny, Elektor Saski i król polski, wielki amator płci pięknej, ale raczej ilościowo niż jakościowo, wybiera się z wiernym Brühlem na lampartkę z Drezna do Warszawy, pokrywając ją zresztą pozorami podróży politycznej. Faworyta króla, hrabina Moszyńska, postanawia udaremnić ten zamiar; każe tedy swej lektorce, włosce, skrzyżować drogę króla, zawrócić mu głowę pod mianem hrabiny di Parma i ściągnąć z powrotem do Drezna. Plan się udaje, król wraca, zarządziwszy wprzód na cześć gościa galowe przedstawienie Opery. Jakoż, w trzecim akcie, król siedzi w łoży, oczekując rzeckomej hrabiny di Parma, wysłuchuje, wraz z nami, całej opery-buffo p. Walewskiego, ale hrabina się nie zjawia; a raczej zjawia się hrabina Moszyńska i odsłania

podstęp, który król przyjmuje dosyć pogodnie. »My władamy światem, a nami kobiety«, konkluduje August Mocny; ja zaś, słysząc ten ostatni komunał, wieńczący wszystkie poprzedzające, powtarzam w duchu jedyny aforyzm, jaki popelniał w swoim długim życiu Franciszek Józef Dobrotliwy: *Nichts wurde mir erspart!*

Jeżeli dodamy, iż, w tym »obrazie z epoki saskiej«, stojącym, pod względem historycznym, na poziomie czytanek ludowych, zdołał zarazem autor popelnąć szereg grubych rzeczowych omyłek, na które zwrócił moją uwagę pewien wybitny znawca tej właśnie epoki, będziemy mieli bilans jego twórczego wysiłku. Nie, stanowczo, za łatwo się u nas kreuje autorów dramatycznych, za łatwo dopuszcza się na scenę rzeczy, które bezwarunkowo do niej nie dorosły; i później, Bogu ducha winny krytyk, dla którego niema przykrzejszej rzeczy niż »krytykować«, i który tylko marzy o tem aby mózdz się rozplywać w entuzjaźmie, naraża się na zarzuty niechęci wobec rodzimej twórczości. W ostatnich czasach, daje się wyczuć powiew szowinizmu literackiego, jakby jakaś tendencja do stworzenia moralnych »ceł ochronnych« dla naszej dość nikłej twórczości dramatycznej, i, forsownem wywyższaniem »swoich«, przeciwstawienia się supremacji cudzoziemskiej produkcji. A ja na to powiem wprost: Nie lękajmy się »cudzoziemszczyzny!« Dobą cudzoziemszczyzną *par excellence* była epoka stanisławowska i Księstwa Warszawskiego; a owocem tej cudzoziemszczyzny był, w zakresie twórczości dramatycznej — Fredro. Bardzo wątpię, czy doczekalibyśmy się Fredry, gdybyśmy wówczas, zamiast kilkadziesiąt lat intensywnie nawozić grunt prawdziwą kulturą, zamknęli drzwi

»obczyźnie«, a zamiast tego chuchali na wszystkie domorosłe niechlujstwa. Obniżając w ten sposób ciągle poziom wymagań na rzecz »krajowych wyrobów«, psuje się smak publiczności, i sprawia, iż młodzi autorzy nie czynią najmniejszego wysiłku, aby pracą nad sobą nadrobić to, czego czasami niedostaje ich talentowi. Przykładem wczorajsza sztuka.

Aktorzy grający w tej smutnej komedji, uznali snadź placówkę za straconą i nie silili się jej bronić. Może i mieli słuszność.

Z teatru »Bagatela«: Występ Kazimierza Kamińskiego—*Mistrz*, komedja w 3 aktach Hermana Bahra.

Wszedłem, wraz z sobotnim *Królem Sasem*, tak dokładnie w znak letniej kanikuly, iż bardzoby mi trudno było zdobyć się na porządną analizę tej interesującej zresztą komedji Bahra. Intelpekt ludzki jest jak żaczek w szkole; skoro raz pryśnie na wakacje, już go żadna siła nie zdoła zasadzić do ławki. Mam tedy uczucie takie, jak gdyby, już po klasyfikacji i rozdaniu świadectw, kazano mi np. przeprowadzić pararełę charakterów Maksa i Oktawa Piccolomini. A niech im Bóg szczęści obydwóm!

Boleję nad tą swoją prostracją duchową; są bowiem w tym *Mistrzu* zagadnienia życiowe niestarzejące się nigdy, a poruszone przez autora śmiałą, mimo iż nie zawsze dość lekką ręką. »Wiarołomstwo« — ten arcyproblem, sprowadzający tak wiele komplikacyj na scenie a tak mało stosunkowo w życiu, oświetlony jest tutaj

mocno jaskrawo, bo aż łuną pożaru. Zapaliło się w willi hrabiego X. Y.; — tra-ra, sikawki, kordon, tłumy publiczności; — naraz, po drabinie, w oczach zelektryzowanego tłumu, zsuwa się hrabia, oraz żona znakomitego miejscowego chirurga, w białiznie. I oto mąż, człowiek co się zowie nieprzeciętny i mający na życie swoje bardzo osobiste poglądy, osuwa się, pod ciśnieniem psychologii mas, w banalność tragizmu. A jednak nie; mocą olbrzymiego wysiłku woli i rozumu, Kajetan Dor już ma się wzniesć ponad płaskość faktów, tak jak umiał wznosić się nad nią w analogicznych sytuacjach Napoleon; już ma, z ironicznie pobłażliwym uśmiechem, przejść do porządku dziennego nad czemś, co, jego zdaniem, nie narusza w niczem duchowych podstaw życia, ponieważ ma pobudki »czysto fizyczne«; — kiedy występuje nieprzewidziana komplikacja; to nie było »czysto fizyczne«! Kobieta, którą uważał za spojoną z sobą tak mocnymi i istotnymi węzłami, iż, wobec nich, kwestja wiarołomstwa byłaby, dla nich obojga, nieznaczącym epizodem, staje przed nim w zupełnie nowej postaci: »związek dusz« ich dwojga był, z jej strony, oddawna złudą i kłamstwem; oddawna marzła z zimna przy tym mocnym i mądrym nadczłowieku, i dziś, nie tylko ciało, ale i duszę oddała temu drugiemu, który jest poprostu tylko człowiekiem, i przy którym pragnie wyżyć swoją ludzką dółę. I biedny nad-człowiek zostaje sam, rozbity, podcięty; banalność życia, nad którą chciał tryumfować, okazała się silniejszą.

To wszystko trafiło się Kajetanowi Dor, genialnemu chirurgowi bez dyplomu lekarskiego, którego oficjalna medycyna zrazu prześladuje, później zaś płasz-

czy się przed nim, odkąd, jakimś cudownym wyleczeniem, zyskał sobie poparcie sfer dworskich. Tłem wydarzeń jest lecznica prywatna Kajetana w uniwersyteckim miasteczku w Bawarii.

Sztuka, inteligentnie napisana, stoi przedewszystkiem jedną pyszną rolą: Kajetana. Trudno mi ściśle ocenić, w jakim stopniu rola ta jest dziełem Bahra, a w jakim Kamińskiego; mam wrażenie jednak, że wielki nasz artysta jest tutaj conajmniej współtwórcą. Daje postać tak jędrną, o tak złożonem i silnem życiu wewnętrznem, tak pełną przytem uroku; zahaftowuje literę tekstu takim bogactwem mistrzowsko obmyślonych i dowcipnych szczegółów, iż śledzimy wszystkie etapy tej gry z nieopłaconem uczuciem, że jesteśmy świadkami czegoś absolutnie doskonałego. Odcień żartu, jaki, mimo wszystko, tkwi w tej sztuce, w najbardziej jej dramatycznych momentach, wydobyl Kamiński z cudowną dyskrecją, niekiedy, mam wrażenie, wyręczając w tem samego autora.

Zespół najlepszych sił »Bagateli« wziął udział we wczorajszem przedstawieniu, nie potrzebuję tedy powtarzać komplementów, jakie już tylkrotnie miałem sposobność wysypać pod stopy pań Kozłowskiej i Łackiej, oraz na podolek panów... (patrz afisz). Szczególnie jednak muszę podnieść figurę lekarza-Syamczyka, asystenta lecznicy, którą to postać, odgrywającą w sztuce rolę »rezonera«, skomponował p. Czarnowski plastycznie i zajmująco.

Młody nasz teatrzyk, któremu zawdzięczamy już tyle miłych chwil, zakończył tedy pierwszy rok istnienia gościnną największych dwóch polskich artystów; już to samo starczałoby za dowód, iż zyskaliśmy w nim pier-

wszorzędną placówkę naszej kultury teatralnej. Dziś już niepodobna wręcz sobie wyobrazić krakowskiego życia teatralnego bez »Bagateli«. Zgodnie z wyrażonym przy otwarciu programem, nie tworzy ona »konkurencji« dla sceny im. Słowackiego, ale uzupełnia ją bardzo szczęśliwie; jakoż, absolutnie nie stoi nic na przeszkodzie, aby te dwa przybytki sztuki współdziałały nadal w najlepszej harmonji.

A teraz — na trawkę!

Teatr »Bagatela«: *Aszantka*, komedia w 3 aktach Włodzimierza Perzyńskiego.

Faktem jest, iż utwory teatralne, kryjące w sobie bodaj odrobinę problemu społecznego, zmieniają fizjognomję zależnie od nastrojów dnia. Krytyk francuski, który, w ciągu lat kilkudziesięciu, oglądał wielokrotnie wznowiane *Wesele Figara*, notuje, iż słynny monolog Figara w piątym akcie, to przyprawiał o ziewanie — było to w epokach względnej równowagi socjalnej — to znów, w wilgę przewrotów, każde jego słowo elektryzowało i budziło odzew w słuchaczach. Przed miesiącem, oglądałem wznowienie *Aszantki* w Warszawie, w nerwowej, niespokojnej, naładowanej elektrycznością atmosferze; słuchało się jej wieczorem, po dniu, w ciągu którego słowo »bolszewik, bolszewizm«, obijało się o uszy bez końca we wszystkich możliwych przypadkach. Niewątpliwie i wówczas kiedy była pisana, zawierała *Aszantka* domieszkę goryczki socjalnej; ale była to ot, niby kropla angostury w doskonale przyrządzonym koktailu; dziś — nie z winy autora — sztuka robi wrażenie,

jakby doświadczonemu *barmenowi* ręka się zachwiała i doza goryczki przelała się dziesięciokrotnie. Scena w drugim akcie, kiedy ubrylantowane »stróżoskie dziecko«, wraz z wybranym swego serca plondruje kuferki »burzuja«, wypływając z siebie całe morze elementarnej nienawiści, działa wręcz niesamowicie... Stanowczo, ta para dojrzała już do objęcia »dyktatury!« Znam nerwowe osoby, które, pod tem wrażeniem, nie mogły sztuki wysłuchać do końca. Na wczorajszym przedstawieniu odczułem to znacznie słabiej: widocznie atmosfera Krakowa nie jest tak napięta.

I powtarzano mi wówczas w Warszawie jedną charakterystyczną rozmowę. Ale, przed jej przytoczeniem, należałoby w paru słowach przypomnieć treść sztuki; o ile to potrzebne, bo któż nie zna *Aszantki*? Młody obywatel wiejski, Łoński, zbiera z ulicy dziewczynę, »poleruje« ją, obwozi po Europie, dziewczyna rzuca go dla hotelowego kelnera, zostaje kokotą, przy której zbankrutowany finansowo i moralnie Łoński wisi w charakterze więcej niż dwuznacznym. I w momencie kiedy — może po raz pierwszy — wyciąga do dziewczyny rękę o »pożyczkę«, przebiera się dla Łońskiego miara upodlenia: odsyła pożyczone dziesięć rubli, i — strzela sobie w łeb. Otóż, ktoś z moich znajomych słyszał — w pierwszych rzędach foteli — następującą rozmowę: »Nie wie pan, czy ten Perzyński jest szlachcic? — Nie wiem, a bo co? — No bo on tak jakoś po szlachecku rzeczy załatwia: dlatego, że ten Łoński wziął dziesięć rubli, to on zaraz musi sobie w łeb strzelić?« Nie wyobrażam sobie takiej rozmówki przed dziesięciu laty: stanowczo, siedzimy dziś okrakiem na przełęczy dwóch

epok, dwóch kultur. Jeżeli, w tym wypadku, skłaniałbym się do »nowego kursu«, to jedynie dlatego, że nie lubię trupów na scenie, zwłaszcza w lekkiej komedji.

I figura Łońskiego przedstawia się dziś może nieco w odmiennem świetle. W koncepcji sztuki, była to, jak sądzę, postać raczej sympatyczna; dziś jeszcze, jeden z krytyków chciał w nim widzieć reprezentanta »idealizmu« i tegoż idealizmu tragedję; zdawałoby mi się raczej, że ten przebrzmiały już nieco typ »jaśniepana«, bohatera gabinetów i kawalerskiej jazdy »na gumach«, jest poniekąd w tym samym stopniu *Aszantem*, co ta uliczna dziewczyna: ich pozycja socjalna jest różna, ale horyzont psychiczny jednakowy.

Nie potrzebuję tego powtarzać, o czem wróble na dachach świegocą, że Aszantka jest jedną z najlepszych komedyj Perzyńskiego, a tem samem komedyj polskich ostatniej doby, że pisana jest z poczuciem sceny i ról, oraz że oddawna stanowi dla aktorów ulubioną popisową sztukę. Obrawszy ją na rozpoczęcie drugiego swego sezonu, teatr »Bagatela« wystawił *Aszantkę* z całym pietyzmem, o ile pojęcie »pietyzmu« może mieć w tym wypadku stylistyczne zastosowanie. Witając to rozpoczęcie sezonu, należy podnieść zmysł organizacyjny, oraz ambicję młodego naszego teatru, który, skupiwszy już w zeszłym roku zespół pokaźny i dobrze zgrany, przed obecną kampanją zdołał wzmocnić jeszcze swoje kadry szeregiem wybitnych artystów. Obecny skład »Bagateli«, oraz coraz jaśniej krystalizująca się wytyczna linja świadomego swych celów i zamierzeń kierownictwa, pozwala rokować na ten rok najlepsze nadzieje. (Czuję, że się wy-

rabiam: zaczynam nareszcie pisać wzorowym stylem dziennikarskim!).

Pan Jan Nowacki, ulubieniec Lwowa, wyborny i miły aktor, rozporządzający męskim ciepłem a kobiecą niemal miękkością, grał rolę Łońskiego. Dał w niej typ bardzo swój, bardzo polski, typ owego »tęgiego chłopca«, »dobrego chłopca«, który ani się obejrzy, jak, z utratą wioski, stanie się zupełnym szubrawcem, też w rodzaju bardzo polskim, bo »z leżką«. Pierwsza ta rola, misternie wycieniowana w szczegółach, zjednała p. Nowackiemu szczerzy poklask.

Zagrać rolę Aszantki jest równocześnie i łatwo i trudno. Łatwo jest zagrać poprostu ulicznicę; trudno oddać ów zapach trującego kwiatu, wyrosłego na bagnie, jaki powinien bić z tej roli. Wymaga to bardzo szczęśliwych warunków fizycznych, mnóstwa wdzięku i wielkiej maestrii; ale jest, zdaje mi się, koniecznem: raz dlatego, aby nie zepchnąć roli i sztuki w zbyt brutalną pospolitość, a powtóre, aby ta »Aszantka« mogła nas wogóle zainteresować. »Aszantek« drepce wieczorem po bruku warszawskim tysiącami, i wszystkie mają »buławę marszałkowską« w tornistrze; ale zaledwie jedna na tysiąc istotnie zdobędzie tę smutną buławę zepsucia. Dla tej tylko będą pękać majątki i lby wiejskich i miejskich »burżujów«; dla niej dyrektorowie banków będą naruszali depozyta, jubilerzy będą szlifować najdroższe kamienie, a poeci będą pisali najtkliwsze swoje wiersze. Musimy czuć, że mamy tu przed sobą nie pierwszą z brzegu dziewczynę, ale ową urodzoną przemożną Cyrce, w której subtelna poezja ciała kojarzy się drażniąco z pospolitością duszy i umysłu; musimy ulegać

bezpośrednio jej czarnoksiężstwu. Bez odrobiny bodaj tej poezji, sztuka byłaby zbyt przykra. P. Werniczówna, mimo poprawnej gry, nie zdołała wzbudzić tej sugestji; w jej ujęciu, Aszantka pozostała dziewczyną, którą jedynie osobisty kaprys Łońskiego mógł pasować na niszczącą potęgę.

P. Kaliciński grał Franka z humorem, ale, jak czasem zdarza się aktorom, sięgnął po rolę do fałszywej szufladki. Zagrał poprostu galicyjskiego »forysica od pana lajtnanta«: ten obieżyświat, który przeszedł szkołę pierwszorzędnych hoteli światowych od Kairu do Nizzy i Paryża, nie mógł ani tak wyglądać, ani mieć tego tonu. Klasyczną już rolę barona oddał p. Czarnowski; panie Dąbrowska i Modzelewska stworzyły w 3 akcie duecik szczerego humoru; p. Poleński, jako dyrektor, przejaśkrawił nieco fizyczne przywary starości, które zasmucają widza a nie są tu konieczne.

Co się tyczy inscenizacji, bardzo starannej, jedna tylko uwaga: śpiewana za sceną piosenka *Santa Lucia*, i to po polsku, budzi reminiscencje nietyle z Włoch, ile z wycieczki Sokolów promem do Niepołomic. Ale to drobiazg.

Teatr »Bagatela«: *Rycerz z łabędziem*, historia romantyczna w 3 aktach Brunona Winawera.

P. Winawer wystawił w roku zeszłym w »Bagateli« krotkowile p. t. *Roztwór prof. Pytla*. Sztukę tę cechowała świeżość: stary motyw farsowy spletał się zabawnie z tłem środowiska uniwersyteckiego, pochwycanego z sympatycznym i ciepłym humorem. Była to rzecz nie

wyszukana a nowa. Wczorajsza sztuka natomiast grzeszy brakiem oparcia o życie, brakiem akcentu ludzkiej prawdy, która, wedle innej mechaniki, oczywiście, ale tak samo obowiązuje w krotchwili jak w dramacie. Jest to igraszka cerebralna, w której autor wspomaga się pstrokacizną różnych stylów: to grube nieco efekty mundurów rosyjskich, klasycznej »rewizji«, sytuacji *à la* »Urządowa Żona«; to znów coś niby z Bernarda Shaw, paradoksalna nocna scena pięknej baronowej z uroczym włamywaczem; pieprzyk erotyczny fikcyjnego małżeństwa dwojga ciągnących ku sobie młodych... wśród tego zabawny »socjalik« warszawski ze swoją malowniczą gwarą; nadęta swoim »urodzeniem« para, pochodząca ze starszej rekwizytorni teatralnej; żydek-adwokat z paroma swoistymi *witzami*, najszczerzszymi może w całej sztuce — oto elementy; ale składnikom tym zbrakło płomienia bodaj spirytusowej lampki, któryby je ogrzał i spoił w organiczną całość. Postacie działające przesuwają się nam tylko przed oczami, i pozostają z końcem sztuki równie obce i nieznajome jak były z początku. »Rzecz dzieje się w Warszawie w pierwszym roku wojny«, głosi afisz; ale doprawdy, atmosfera sztuki jest tak dalece »zneutralizowana«, iż, nawet pod kątem farsy, trudno nam uwierzyć w tę »Warszawę w pierwszym roku wojny«. Rzecz dzieje się raczej na owych polach Elizejskich, gdzie, w księżycowym świetle, snują się blade cienie wszystkiego, co poczęło się z — literatury.

Mimo tych braków wczorajszej sztuki, trzeba jeszcze raz stwierdzić, iż autor posiada talent; niedostatki jego, to zmaganie się z ogromnymi trudnościami — o czem wspominałem nieraz przy innej sposobności —

na jakie natyka się polski komedjopisarz lżejszego autorytetu. Nikle i co chwila rwące się tradycje naszej krotchwili, płynny jeszcze poniekąd stan naszych skupień społecznych, sprawiają, iż polski autor musi wszystko — typy, środowisko, fabułę — s t w a r z a ć: podczas gdy np. w ojczyźnie krotchwili, we Francji, wystarczy mu dorzucić swoją część inwencji do nagromadzonego wiekowego kapitału.

A takby było zdrowo, aby trochę wesołości nawiedziło naszą scenę! Oduczyliśmy się od niej, lekceważymy ją, nie rozumiemy, ile w inteligentnym śmiechu mieści się odtrutki przeciw różnym miazmatom życia, przeciw wszelakiemu zacierzawieniu, blade, i tej fali zdziwienia, jaka grozi nam swym zalewem. Przed paroma miesiącami, z okazji wystawienia *Polowania na mężczyznę*, jeden z krytyków krakowskich udzielił Maurycemu Donnay lekcji... godności narodowej, karcąc go za to, iż wesołą i płochą nawet miejscami komedję, osnuł dokoła tryumfalnego »Święta Zwycięstwa«. Kiedyż nareszcie zrozumiemy, że można być człowiekiem serjo śpiewając *Madelon*, i można być, niestety, błaznem, śpiewając *Rotę*? Będzie to ważny dzień w historii naszej cywilizacji.

Ale może czytelnik ciekaw jest treści *Rycerza z łabędziem*? Jest ona, jak zwykle w farsie, bardzo blaha i bardzo powikłana zarazem; »kochany czytelnik« gorkoby odpokutował swoją ciekawość, gdybym, przytrzymawszy go za guzik, opowiedział mu wszystko szczegółowo. Z grubsza chodzi o to: młoda baronowa Nemeti, mimo iż zgola niewinna, jest politycznie podejrzana, będąc urzędownie »poddaną wrogiego mocarstwa« (miała,

przez krótki czas zresztą, męża Węgra); — Percy Paramer znówuż, emisariusz propagandy antywojennej, jest winny a nie podejrzany, gdyż posiada paszport (fałszywy) angielskiego obywatela. Naraziwszy baronową złożonemi w jej pokoju proklamacjami, ofiaruje jej rycersko małżeństwo, które postawi ją pod ochroną flagi angielskiej; poczem — jak Lohengrin — nie wyznawszy swego imienia, chce ją opuścić, wraz ze swóim łabędziem, którym jest poprostu Józef Łabędź, dzielny »pepesowiec« warszawski. Ale wdaje się w to Amor, i, dosyć od niechcienia zresztą, kojarzy serca i usta młodej pary.

Sztuka niewiele przedstawia pola dla aktorów. Każda rola jest jak gdyby fragmentem czegoś, co być miało, ale co pozostało w znacznej części w intencjach autora. P. Bruczowa i p. Brzeski grali parę kochanków bez wielkiego przekonania; nawet całowali się jak ludzie, którzy oszczędzają swój temperament na szczęśliwszą okoliczność. Z rozmachem naszkicował Józka Łabędzia p. Zbucki. Tempo szwankowało chwilami: zwłaszcza zająkiwanie, podniesione przez jednego z artystów do wyżyn systemu, staje się w błahej farsie dość uciążliwe dla słuchacza.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Noc listopadowa*, dziesięć scen dramatycznych St. Wyspiańskiego.

Wśród całej fenomenalnej twórczości Wyspiańskiego, najdziwniejszym fenomenem jest z pewnością on sam. On sam był tą nieporównaną koncepcją twórczą, którą kaprys przyrody rzucił nam (skąd nam właśnie?), niby dla pokazania, jak wygląda istota z zakresu innych

jakichś możliwości Bytu; jak np. wyglądaćby mógł święty, gdyby był równocześnie w każdym włóknie duszy artystą, oraz bardzo przenikliwym i nieraz bardzo złośliwym człowiekiem. Dziełem Wyspiańskiego jest jego istnienie wśród nas, jest całość wszelkiej jego twórczości, jej bujność, jego rozmowy, listy (te bezcenne listy, za które oddałbym połowę jego dramatów!), osobiste działanie, anegdota o nim; każdy z poszczególnych utworów, jest, mimo wszystko, fragmentem tego dzieła, nieraz bardzo ciekawym komentarzem do psychiki samego poety.

Co do mnie (a sądzę, że wrażenie to dzieła wszyscy, którzy zetknęli się z Wyspiańskim osobiście), czytając lub oglądając jego dramaty, nie umiem odłączyć akcji od niego samego, jako jej istotnego teatru; terenem sztuki jest zawsze wnętrze poety, i on sam jej bohaterem. Patrząc na *Wesele*, widzę zawsze jego samego, jak wówczas, gdy, w dworku Włodzimierza Tetmajera, stał cichy, wtulony w kąt izby, wiodąc swemi jasnymi, widzącemi oczami za wirem tanecznego koła. W *Wyzwoleniu*, wciąż przytomny jest on sam, snujący się za kulisami krakowskiego teatru, gwarzący, ze swoim cienkiem uśmiechem na ustach, z aktorami. W *Nocy listopadowej*, to on błądzi w zimowy dzień po Łazienkach, wywołując w sobie wyobrażenia momenty dziejowego dramatu... I kiedy np. w drgającej skupionem życiem, napiętej wszystkimi nerwami scenie spiskowców pod pomnikiem Sobieskiego, nagle wszystko ścicha, aby ustąpić miejsca skargom Demeter odprowadzającej Korę w podziemne mroki, to nie jest pseudoklasyczny ornament; to duch poety, w pełni wizji historycznej, nagle,

tknięty szeptem obumarłej przyrody, otwiera się dla jakichś innych wymiarów życia; odchodzi od zgiełku walk ludzkich, mimo, iż tak bliskich mu i drogich, aby zamyslić się przez chwilę nad prątajemnicą istnienia.

To wszystko są jego osobiste przeżycia, poczęte, prawie zawsze, z myśli narodowej, ale łamane, raz po raz, w pryzmacie wrażliwości artysty, splatające się w naturalny sposób ze światem helenńskiego mytu, w którym Wyspiański przywykł żyć od dziecka, i notowane, czasem pospieszną ręką, w formie dramatycznej, stanowiącej równie naturalne ujście dla wszystkich jego wrażeń i impulsów.

I trudnem wydaje mi się, aby można było pod innym kątem patrzeć na twórczość Wyspiańskiego, tak nieprzerwanie prawie, nieodmiennie *liryczną*. Oderwanie jej od jego osobistości — jak zwykłym biegiem rzeczy dzieje się w literaturze — byłoby tutaj dotkliwem okaleczeniem. O ile często przebywanie sam na sam z utworem jest najlepszą, a przynajmniej wystarczającą drogą do poznania poety, tutaj ono nie wystarcza. Ten dziwny człowiek, który przesunął się wśród nas jak duch, był w takim stopniu inny od nas, jak żaden z twórców, nie wyłączając największych. Być może, i n n o ś ć ta płynie w znacznej mierze z dwoistości linii jego twórczości, poetyckiej i malarskiej, które, to biegną obok siebie równorzędnie, w sposób nieznaną wogóle w dziejach sztuki, to znów, w koncepcjach teatralnych, zaplatają się z sobą fantastycznie. Rozeznanie się w labiryncie jego myśli, surowym a kapryśnym zarazem, w jej źródłach i pobudkach, wymaga przygotowania. Przedewszystkiem zaś, jeżeli puścizna literacka Wyspiańskiego nie ma się stać

już bliskim pokoleniom obcą, lub ulec mumifikacji pietystycznej na użytek »podnoszenia ducha« (które oby nie było potrzebne!), należałoby ocalić jak najwięcej z Wyspiańskiego jako człowieka, jako zjawiska. Zanim powstanie syntetyczne dzieło, skupiające w jedną całość wszystkie dokumenty jego życia i twórczości (gdybyż choć listy jak najprędzej ukazały się w wydaniu książkowym!), jakże byłoby pożądane, aby ktoś powołany do tego wyłowić i zgromadzić, póki jeszcze czas, wszystko co z Wyspiańskiego pozostało w żywej pamięci stykających się z nim osób. Zrozumiał potrzebę tego Adam Siedlecki, jeden z najbystrzejszych i najbliższych duchem biologów myśli Wyspiańskiego, uzupełniając, w drugim wydaniu, swoją książkę cennym przyczynkiem, zaczerpniętym ze wspomnień osobistych. Gdybyż się udało zebrać jak najwięcej w tym duchu, o ile już nie jest za późno!

Na razie, Wyspiański pełni przeważnie w teatrze funkcje literatury patriotycznej. W tym też charakterze, »dla dostrojenia teatru do powagi chwili« — jak nam doniesiono — podjęto wystawienie *Nocy listopadowej*. Na szczęście, historia okazała się życzliwą temu przedsięwzięciu, rozjaśniając w ostatnich dniach »powagę chwili« krzepiącymi biuletynami z placu boju; w przeciwnym razie, beznadziejne akcenty wiodącej się z pod Cheronei Niki Wyspiańskiego, zyskałyby w wypadkach ostatnich tygodni resonans aż nazbyt mocny dla nerwów słuchaczy.

Pod względem teatralnym, wystawienie *Nocy listopadowej*, jest przedsięwzięciem jednym z najtrudniejszych; dlatego też, w obecnych warunkach, rezultat wczor-

rajszego przedstawienia należy uznać za dodatni. Mi-mowoli jednak, jak zwykle z początkiem sezonu, robimy w myśli bilans naszej sceny; otóż, przyznać trzeba, iż, w ostatnim okresie, każdy rok przynosi dotkliwe ubytki, które zbyt często zastępuje się wspominanym już przezemnie wojennym systemem »namiastek«. Oswajamy się z tem stopniowo; wiem; ale właśnie ta świadomość oswajania się jest przykra, i rodzi, w momentach *lucida intervalla*, podrażnienie. Powiadają nam na to, że krakowski teatr zawsze pełnił funkcje *szkoły* aktorów polskich. Szkoły, owszem; byleby nie szkółki.

We wczorajsem przedstawieniu dobrze naogół wypadły partje męskie, z p. Sosnowskim, reżyserem sztuki i świetnym odtwórcą W. Ks. Konstantego na czele; słabiej kobiece. P. Kłóńska, grająca tak trudną i śmiałą rolę Joanny, znana nam, na terenie Powszechnego teatru, jako zdolna i rutynowana artystka, okazała, może wskutek tremy, pewne skrępowanie gestu i deklamacji. Z mężczyzn nie dopisał Chłopicki, rola napozór drobna, ale tak ważna w sztuce: nieruchoma postać Chłopickiego na widowni teatru musi stanowić oś tej sceny! Wogóle, w »scenie teatralnej« raził bezwład publiczności przyglądającej się psotom satyrów: wszak cały sens tej gry satyrowej jest ten, iż ucieleśnia ona nerwowy, nabrzmiały elektrycznością nastrój publiczności w ten wieczór 29 listopada. Szlachetny ton osiągnięto w epizodzie w domu Lelewela; również w owej przepięknej rozmowie cieniów na łożeniowskiej wyspie. Sceny zbiorowe, wykonane z liczny-m udziałem młodzieży, szły składnie.

Przed przedstawieniem p. Nowakowski wygłosił podniosły wiersz p. Edwarda Leszczyńskiego.

Teatr »Bagatela«: *Dobrze skrojony frak*, krotchwila w 4 aktach Gabryela Dregelii.

Dobrze skrojony frak ma tę wadę, że jest — nie szczególnie skrojony. Autor, mając w rękach szczerze zabawny pomysł, nie umiał nad nim zapanować; pozwala się nieść fali bez troski o przyszłość, aż wreszcie osiada na mieliźnie. Sztuka zaczyna się jako wyborna krotchwila, aby się skończyć jako wątpliwej wartości kome-dja. Paradny jest w pierwszym akcie ten Melcer, krawczyk-marzyciel, który roi sobie, iż brak mu jedynie fraka z przyległościami, aby zabłysnąć w wielkim świecie; który ładuje sobie mózgownicę strzępami wiedzy, ogłady, frazeologii, wierząc niezłomnie, że jest stworzony »do czegoś innego«. I kiedy puszcza się na swoją awantur-niczną wyprawę, godną słynnego kapitana z Köpenik, kiedy wciska się w dom bogatego parwenjusza, aby zeń uczynić pierwszy etap światowych tryumfów, posiada całą naszą sympatję i zainteresowanie. Plan młodego zdobywcy jest bardzo prosty. Ma wprowadzić w rękę talizman, który pozwoli mu przedstawić się ministrowi, może nawet zająć go sobą; przedewszystkiem liczy je-dniak na damy w pewnym wieku, nie chcące jeszcze re-zygnować, i tem samem nie dopytujące się zbyt ściśle wielbiciela o paszporty i legitymacje. Być może, chłopak czytał *Bel ami* Maupassanta, i zapamiętał, że i tą drogą można dotrzeć *per aspera ad astra*. Oczekujemy tedy z zaciekawieniem, jak samozwańczy pan von Melcer weźmie się do rzeczy.

Ale wszystko to okazuje się zgola zbytecznem! pan minister Duft jest tak oczarowany paroma antysocjali-

stycznymi frazesami, jakie ten krawczyk zaczerpnął z rękopisu Dr. Somberga, zięcia swego pryncypała, iż karjera idzie jak po maśle: w trzecim akcie widzimy go posłem, w czwartym ministrem, narzeczonym milionowej panny Emmy Reiner, etc. Przez chwilę, wisi nad nim burza: wskutek rewelacji Dr. Somberga, obrażonego w swych prawach mężowskich, Melcer omal nie spada ze swoich wyżyn w pierwotną nicość; ale od czegoż spryt i tupet; »krag interesów« robi swoje, zbyt wielu ludzi ma korzyść w tem, aby mu nie dać upaść; nowy minister wychodzi tryumfalnie z afery, Dr. Somberg godzi się milczeć w zamian za stanowisko »hofrata«!

Sztuka zatem łamie się od trzeciego aktu: autor, jak gdyby sam odurzony sukcesem swego bohatera, zaczyna go brać na serjo. Niewinny kapitan z Köpenik sili się przedzierzgnąć w jakiegoś kondotiera w wielkim stylu. Galeria pociesznych, dość grubo ciosanych marjonetek zaczyna nabierać pretensji do satyry społecznej. Cóż, kiedy rusztowanie zarówno fabuły, jak charakterów, założone na krotoczwile, nie wytrzymuje takiego obciążenia; już »dramatyczne« sceny trzeciego aktu rażą pustką, czwarty zaś akt robi wrażenie, jakby autor mozolnie starał się wybrnąć z sytuacji, w którą się sam zaplątał. Najgorzej wychodzi na tej operacji Dr. Somberg, który, zaznaczony w pierwszym akcie jako niepraktyczny idealista, z końcem sztuki staje się, z łaski autora, płaskim szubrawcem! Autor nie może się zdecydować pomiędzy Hennequinem a Ibsenem, między *Panią Prezesową* a *Podporami Społeczeństwa*... Brak konstrukcji i gustu, oto wady, jakie psują w dalszym przebiegu tę tak szczęśliwie rozpoczętą sztuczkę; zdaje się, iż połą-

czenie tych dwóch przymiotów pozostanie zawsze przywilejem rasy, która wydała Kartezjusza, Paskala i Ninon de Lenclos.

Grano, jak mówią, koncertowo. Nie sposób wymieniać po kolei licznego zespołu, który brał udział we wczorajszym przedstawieniu; dość powiedzieć, że, poczynawszy od p. Nowackiego, który iskrzył się sympatyczną werwą i humorem, aż do p. Wierzbickiego, który już po raz trzeci w tym sezonie dowodzi, że i najmniejszą rolę można zainteresować publiczność, — wszyscy spełnili, co do nich należało.

Teatr »Bagatela«: *Twarz i maska* — komedia w trzech aktach Chiarellego (wznowienie).

Na intencję warszawskiego gościa, p. Wojciecha Brydzińskiego, wznowiono wczoraj komedię Chiarellego *Twarz i maska*, która stanowiła jeden z sukcesów poprzedniego sezonu. Tak się złożyło, że nie miałem sposobności zdawać sprawy z tej sztuki, która w arcy-groteskowej formie porusza problem życiowy nie tak znowu błahy. Jest to problem o d r u c h u, komedia instynktu. Ten instynkt, poczęty częścią z jaskiniowych atawizmów, częścią z atmosfery banalnej literatury, która spowija nas od dziecka, odzywa się raz po raz w mniej lub więcej krytycznych sytuacjach życia, wchodząc w zabawny konflikt z obyczajami naszej nawskroś pacyfistycznej codzienności. Kobieta zdradza: »zabij ją!« woła instynkt-Otello, węsząc łakomie zapach krwi. Cóż naturalniejszego? Kodeks Napoleoński to pochwała, dzien-

niki zamieszczają portrety mściciela własnego honoru, trudna sytuacja życiowa usunięta jak nożem chirurga. Już, już, ręka chwyta za rewolwer, ale cóż? okazuje się, iż instynkt samosądu przetrwał tylko w takiej sile, aby za rewolwer pochwycić, ale nie staje mu jej już, aby pociągnąć za cyngiel.

W takiej sytuacji staje hr. Paolo Graziano, jak przed nim tylu innych mądrzejszych od niego. Molier siadał wówczas do biurka i pisał *Mizantropa* lub *Dandina*; Napoleon wygrywał bitwy, Sokrates drapał się w łysinę... Hr. Paolo Graziano wpada, jak wiadomo, na inny pomysł; skazuje niewierną na wygnanie, dopuszczając się na niej równocześnie fikcyjnego mordu, odsiaduje cierpliwie, wciąż dla dobra swego honoru, kilku-miesięczne więzienie, i wyszedłszy zeń, przekonuje się, iż był dudkiem, poświęcając kobietę, którą kocha, dla tego, co przywykł uważać za »opinię«. Instynkt zemsty pchał go w banalność, z której zresztą się i począł, instynkt miłości nauczył go, iż problem każdego życia jest wypadkiem, który zdarzył się od stworzenia świata tylko raz jeden, któremu żadne cudze życie, ani cudze prawo nie może służyć za drogowskaz, i który każdy musi sam rozwiązać na swój osobisty użytek...

W roli Paola, znanej nam z bardzo zajmującej interpretacji p. Fritschego, wystąpił p. Brydziński. Pojął ją odmiennie, i na swój sposób świetnie. W pierwszym akcie, zaznaczył przede wszystkim »temperamentowość« tego syna Italji, klasycznej ziemi kochanków. Ten specyficzny podkład jest prawie koniecznym dla trafnego zrozumienia utworów literatury włoskiej, w których miłość występuje zawsze w formie bardzo nieskompliko-

wanie zmysłowej, i rządzi się imperatywami impulsów. W dalszym przebiegu sztuki, uderzył p. Brydziński bardzo śmiało w akcenty komiczne, nie dopuszczając, aby »makabryczność« akcesorjów zaciężyła nad ogólnem wrażeniem wesołości i tryumfującego Erosa. Gra tego artysty, znana już krakowskiej publiczności z epokowej *Paryżanki* Becque'a (dziwnie ozięble przyjętej przez warszawską i krakowską prasę!), swobodna, żywa, mimo iż opracowana do najdrobniejszych szczegółów, daje widzowi wrażenie zupełnego bezpieczeństwa. Partnerką jego Saviną była zawsze miła p. Kozłowska, wczoraj znakomicie usposobiona. Całość szła składnie.

Z teatru »Bagatela«: *Tajfun*, dramat w czterech aktach Melchiora Lengyela.

Przez cały czas wczorajszego *Tajfuna*, »dramatu«, w którym osobami działającymi są przeważnie Japończycy a treścią problem duszy japońskiej, prześladowała mnie jedna sceptyczna refleksja. Wyobrażałem sobie mianowicie, jakby wyglądała sztuka np. o Polakach i Polsce, napisana przez Japończyka i zagrana w Tokio przez japońskich aktorów, ucharakteryzowanych na Polaków i starających się każdym szczegółem gry tę »polskość« uwydatnić. Coby myślała o tem miejscowa publiczność, nie wiem; ale to pewna, że obecny na przedstawieniu Karol Frycz, świeżo mianowany radca legacyjny przy ambasadzie polskiej w Tokio, pękałby ze śmiechu, przypominając sobie wesołe czasy *Zielonego Balonika*. Pod tym kątem rzecz biorąc, nie mogłem się

oprzeć wrażeniu, iż, podziwiając wczorajszą z węgierska paryską japońszczyznę p. Lengyela, padamy ofiarą niewinnej mistyfikacji; ponieważ jednak sztuka obiegała już z powodzeniem wszystkie teatry stolic europejskich, nie mamy powodu się skarżyć; jesteśmy w dobrym towarzystwie.

Zatem, w Paryżu żyje spora kolonijka Japończyków; są tam potó, aby wyssać z Europy, którą pogardzają w duszy, jej zdobycze techniczne i naukowe, i przenieść je do ukochanej Japonji, która kiedyś, wzmógłszy się w siłę, dzięki przejętym mozołom Europejczyków, zdoła podbić i ujarzmić nędzne plemiona rasy białej. Takim słodkim marzeniom oddają się »żółtki«, popijając herbatę w mieszkaniu Dr. Tokerano, gdzie, zapomocą parawaników, poduszek i kimon, zaimprovizowali sobie małą Japonję. Głową kolonji jest właśnie ów Dr. Tokerano, zdolny i tęgi człowiek, pracujący już od dwóch lat w Paryżu nad bardzo ważną a tajemniczą misją. Tokerano ma przyjaciółkę, Helenę Laroche, dziewczynę, mimo wykwintnych *dessous*, dość pospolitą, która wdiera się w jego życie, drażni jego zazdrość, szarpie nerwy, i, w rezultacie, kradnie siły, do których ma prawo tylko jego misja i — Japonja. Tokerano, mimo iż z bólem, postanawia zerwać; ale, w gwałtownej scenie, która następuje, smagany bezlitośnie szyderstwem i zniewagami dziewczyny, traci panowanie nad sobą i dusi ją.

Następuje konsylium gromadki Japończyków, co począć z tym fantem; Tokerano jest potrzebny dla Japonji, on musi zostać wolny; każdy z rodaków gotów jest poświęcić się dlań i wziąć winę na siebie; wkońcu, zaszczyt ten przypada najmłodszemu potomkowi Samura-

jów, Inosemu Hironari. Tokerano kończy swoją misję, ale, wraz z ostatnią literą ważnego referatu, nad którym pracuje dzień i noc, ucieka i jego życie; nie może zmódl w sobie trawiającej go miłości i tęsknoty za zmarłą Heleną, i, po długich a ciężkich cierpieniach, w naszych oczach oddaje ducha. »Zbyt długo bawił w Europie, zgnilizna europejska zatrula go«, konkluduje nestor kolonji japońskiej. Ha, trudno! Europa, której pp. Japończycy poprzysięgli zgubę, broni się jak umie: nie trzeba było jej zaczepiać!

Należy przyznać, iż, jak na przedstawienie konfliktu dwóch ras, które ma stanowić wewnętrzną oś sztuki, uderza nas dość oryginalne zestawienie materiału. Ze strony Japonji, autor powołał wszystko co mógł najtęszszego; »Europę« reprezentują dwie kokoty i dwóch błaznów, z których jeden zresztą jest członkiem akademji. Na tem tle, demonstrują nam Japończycy p. Lengyela bezgraniczną wyższość rasy żółtej, w sposób, będący echem filojapońskich opowieści, jakimi, swego czasu, po wojnie rosyjskiej, do przesyty karmiły nas dzienniki. (N. b. w czasie ostatniej wojny światowej, kiedy Japonja opowiedziała się po stronie koalicji, też same wiedeńskie, a zapewne i peszteńskie »szmoki«, bez ceremonji zdementowały piękną legendę, przedstawiając charakter japoński jako zlepek wszelakiej nikczemności i zakałę kuli ziemskiej).

Jak na utwór, mający pretensje do życia tylko scenicznego, *Tajfun* grzeszy bardzo nieszczególną budową. Napięcie dramatyczne sztuki wyładowuje się z końcem drugiego aktu; akt trzeci i czwarty stanowią jedynie długi i nużący epilog. Gdyby np. opuścić cały akt

trzeci(!) niktby tego nie zauważył. Charakter Heleny i stosunek do dwóch mężczyzn w sztuce — o ile jej nie zdefiniować wszystko tłumaczącą »histerją« — jest dość niejasny; figura literata Renard postawiona gadatliwie a słabo. Całość jest dość sobie niewybredną »bombą«, która, jako widowisko teatralne i popis gry aktorskiej, mogłaby mieć rację bytu, gdyby ją znacznie skrócić. Wydatne określenia są tutaj niezbędne, a bardzo łatwe do przeprowadzenia, gdyż autor ma zwyczaj powtarzać każdą rzecz co najmniej trzy razy. Zwłaszcza w opowiadaniu nam rzeczy, na któreśmy patrzyli własnymi oczami, dochodzi do wyrafinowanego, już nie japońskiego, ale chińskiego okrucieństwa.

Sztuka wspiera się przedewszystkiem na roli Dra Tokerano. Jest to jedna z tych arcy-ról, w typie np. *Prokuratora Hallersa*, które stanowią nieprzeciętną słabość największych aktorów: umiemy uszanować tę słabość. Tonem, jaki zapanował w nowoczesnym repertuarze, jest pewna szarość i dyskrekcja; w każdym rasowym aktorze gromadzi się tedy pewien niewyładowany zasób sprawności muskularnej, bogactwo skurczów mimicznych, cała gama nieartykułowanych głosów, które także chcą żyć i istnieć, gdyż stanowią rdzenną część samego aktorstwa. Trudno jest grać dziś Franza Moora; wyżyć się tedy, wyszaleć od czasu do czasu w jakim Drze Alerano lub Hallersie, staje się wręcz potrzebą higieny duszy i ciała. Czuć było w panu Brydzińskim, iż robi to *con amore*; ale i coś więcej: pod tą nieruchomą, zastygłą w stereotypowym uśmiechu maską, czuło się ludzki dramat, napięcie woli, żelazną dyscyplinę duchową i umiłowanie ideału, które czyniły tę

postać naprawdę interesującą. Reszta kolonji japońskiej miała dobrych reprezentantów w panu Czarnowskim, p. Trzywdarze, oraz w p. Bystrzyńskim, którego warunki zewnętrzne jakby predestynowały do tej roli młodego samuraja, i który włożył w nią wiele świeżości.

Mniej szczęśliwy ton wzięła nowo pozyskana z Warszawy p. Elsnerówna. Zamiast złagodzić pierwiastki pospolitości, tkwiące w tej roli i przeciwważyć je wdziękiem, podkreśliła do zbytku najgrubsze jej rysy, wskutek czego ta Helena Laroche wypadła nieco jednostronnie: rozumieliśmy, od biedy, że można ją było uduścić, ale niebardzo rozumieliśmy, że można było ją kochać, za nią tęsknić i dla niej umierać. I to dwóch mężczyzn, żółty i biały, bo, ostatecznie, sam Japończyk, nawet tak inteligentny jak Dr. Alerano, mógł się nie orientować w subtelniejszych odcieniach europejskiej kobiecości... Sentymentalną Teresę miękko ujęła p. Werniczówna, p. Brzeski potraktował dość zdawkowo literata Renart (czego nie biorę mu zbytnio za złe, gdyż sam byłbym w kłopotcie, gdyby mi go kazano zagrać); p. Orzechowski wreszcie zbyt dobrze pamiętał swą rolę obrońcy w niedawnej *Sprawie Kajzera*, a przecież to jest całkiem co innego. Publiczność ze skupieniem słuchała sztuki, posiadającej wszystkie elementy długiego i szerokiego sukcesu.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Kiliński*, obraz historyczny w 5 odsłonach Michała Bałuckiego.

Utwór Bałuckiego doczekał się swojego dnia. Wystawiony przed laty w Krakowie, nie zyskał wówczas po-

wodzenia i nie utrzymał się w repertuarze, co jest dosyć zrozumiałe. Kiedy Warszawę i kraj cały gniotła cięższa niż kiedykolwiek łapa Moskala, kiedy wszelka myśl o wolności wydawała się chimera i szaleństwem, wówczas, łatwy optymizm tej sztuki, i jednodniowe tryumfy, święcone nad wrogiem... na scenie, musiały działać raczej drażniąco i przykro. Ze wszystkich widowisk patriotycznych, jeden *Kościuszko pod Racławicami* zdołał uniknąć tego nieposłuszeństwa, gdyż w tej sercem pisanej sztuce, konflikt polsko-rosyjski zachodzi niejako na plan dal-szy, na pierwszym zaś jaśniej biała sukmana Naczelnika, symbol odrodzenia, wyrastający ponad epizody polityczne, choćby i całowieczne. Dziś, właśnie dziś, patrzymy na *Kilińskiego* w innym nastroju; wszystko, co nas raziło i bolało niegdyś, brzmi dziś niewinnie i mile; dajemy się nieść fali optymizmu, nie wglądając zbyt ściśle w jego elementy.

Nie pożałował-bo sobie autor w tej mierze! Nie dość mu było heroizmu Polaków; Niemiec, Żyd, też nie chcą się dać zawstydzić w ukochaniu Polski; Moskal połową duszy przylgnął do niej; pijacy przestają pić, tchórze przestają się bać, hetery dają przykład cnoty i poświęcenia, dziesięcioletnie pędraki zdobywają armaty. Sam Igelström nawet nie taki straszny, jak go malują: nakrzyczy jucha bo nakrzyczy, ale rozumu Bóg mu nie dał; dziecko wywiodłoby go w pole! I patrzymy na to wszystko, i cieszymy się serdecznie, bo pierś uciśniona dławiącą zmorą ostatnich tygodni, czuje potrzebę odechnąć szeroko, radośnie, w poczuciu swobody, braterstwa, nadziei. I kiedy otworzą się, w czwartym obrazie, drzwi kościoła Bernardynów, i kiedy, z tłumu zgiętego

przed ołtarzem, popłynie ta cudowna pieśń »Święty Boże«, wówczas, dając słowo, niema tak oschłego sceptyka, któremu by się nie zakręciła iza pod powieką. A kiedy znów wmaszerują hufem dzielni rzeźnicy, potrząsając toporami wyostrzonymi na Moskała, wszystkoby im człowiek darował, i »paseczek« kielbasiany, i stada pięknych polskich świń. przemycane do sąsiadów, i nawet guzik od spodni, znaleziony w kiszce pasztetowej dziś rano... A już o tem, ileby dziś majster Kiliński policzył mareczek za nadbicie obcasów i »zole«, o tem nawet i grzeszna myśl w głowie nie postanie.

W takim blogim nastroju zanurza nas dziś ten sympatyczny utwór. Mówię szczerze: oddawna nie spędziłem w teatrze tak miłego wieczoru, nie czułem się tak dobrze. A gdybym, z obowiązku »krytyka«, miał bardziej obiektywnie sformułować swój pogląd, powiedziałbym, iż *Kiliński* Bałuckiego ma wszelkie warunki, aby się już stale utrzymać w repertuarze, jako jedno z najlepszych naszych widowisk narodowych. Zręcznie ujęte momenty akcji, dIALOG żywy i przejrzysty, akcenty szczerego humoru w miarę przeplatane rzewną i poważniejszą nutą, wszystko właśnie w proporcjach jakich wymaga tego rodzaju »obraz historyczny«, i wprawione w ruch właściwym Bałuckiemu nerwem scenicznym.

Wystawiono *Kilińskiego* bardzo starannie. Ruch, życie były na scenie; jedna i druga »sypka« przeszła niepostrzeżenie w zamęcie wojennym, armaty grzmiały aż serce rosło, scena zaś przed kościołem wypadła na prawdę wzruszająco. Najwybitniejsi artyści naszego teatru wzięli udział w przedstawieniu, to mnie uwalnia od zdawkowych komplementów: wszyscy, grali ciepło

i z wyraźną przyjemnością. Z najmłodszych sił należy wyróżnić p. Kowalikównę, która z zacięciem wcieliła typ warszawskiego Antka. Publiczność brała żywy udział w przedstawieniu, oklaskując poszczególne momenty.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Kolombina*, komedia w 3 aktach Stefana Krzywoszewskiego.

Tak często słyszę dokoła siebie zdanie, że teatr współczesny się przeżył, i że, w dzisiejszej postaci, nie może przetrwać ani dwudziestu czterech godzin dłużej, iż zaczynam się na serjo zastanawiać nad tym problemem, który ma, zdaje mi się, rozmaite strony. Jedną arytmetyczną. Teatr cierpi stanowczo na cukrową chorobę; jest nie do nasycenia. Konsumuje, lekko licząc, kilkadziesiąt utworów na rok, tyle zaś naprawdę tegich dzieł nie wydaje literatura dramatyczna może ani w ciągu pół wieku. Cóż ma tedy począć z tem zagadnieniem, w istocie, bez wyjścia? Ratuje się kombinacją, dzięki której powstaje większość utworów teatralnych, a w której skład wchodzi coś ze sztuki, coś z rzemiosła i coś z zabawy. Cóż robić! skoro ludzkości nie stać na to, aby żyła na codzień samą sztuką, niechże będzie wreszcie rzemiosło, byleby uczciwe, i zabawa, byle kulturalna. A i o to nie zawsze łatwo... Ale takie produkty mają dwojaką właściwość: dość trudno znoszą przeniesienie z rodzimego gruntu na inny; powtórę, wymagają podparcia pierwszorzędnymi wartościami aktorskimi. Stąd charakterystyczne zjawisko: im gdzie niksiej, miejscowa produkcja i kultura teatralna, tem silniejsze niezadowo-

lenie ze stanu europejskiego teatru, tem radykalniejsze głosy opozycji. Czy sam ten fakt niezadowolenia uprawnia do wniosku lub nadziei, iż z jego ogniska ma wyjść odrodzenie tego współczesnego teatru, to wydaje mi się kwestją dość drażliwą...

Ale jest tu i druga strona. Są pewne poszlaki, pozwalające przypuszczać, iż istotnie znajdujemy się na schyłku jakiejś epoki; czy u świtu nowej, to inna sprawa, gdyż między zmierzchem a świtem upływa w literaturze nieraz i lat kilkadziesiąt. Podobnie jak rewolucja francuska zamknęła pewien okres kulturalny, tak samo może zamknie go i ta wojna światowa. Przenosząc rzecz na walory teatralne, tam było to likwidacją klasycznej, lub raczej już pseudoklasycznej tragedji i wogóle wszystkiego co wyszło z ducha *ancien regime*'u; tutaj, zwiastowałoby zmierzch teatru t. zw. »burżuazyjnego«, który, jak twierdzą, skończył się, powtarza w kółko dawne formy i nie ma już nic do powiedzenia. Że ten punkt widzenia nie jest zupełnie bez podstaw, dowodzi nam własny nasz stosunek do rozmaitych utworów »przedwojennej« proveniencji, lub choćby z »przedwojennego« ducha poczętych. Pustka, małość, starczość, oto uczucie, któremu nieraz, nawet wbrew dobrym chęciom, nie możemy się obronić; ale co nam może dać przyszłość w miejsce tej powszedniej strawy teatralnej, nie bardzo widzimy; i to także naturalne.

Czemu nasuwają mi się te uwagi właśnie przy sposobności *Kolombiny*? Temu, iż, słusznie czy nie, autor tej sztuki stał się, dla odłamu Młodych, symbolem tego »wczorajszego«, zamierającego teatru, i każda jego premiera w Warszawie budzi coś w rodzaju walk lite-

rackich, anemicznych zresztą, jak wszystkie u nas tego rodzaju przejawy. Istotnie, *Kolombina* dośćby się nadała do przeprowadzenia wyż wymienionej tezy. Jeżeli uznamy zamierzchlą już dziś *Damę kameljową* Dumasa syna za *Fedrę* tego »burżuazyjnego« teatru, w takim razie *Kolombina* ma wszystkie cechy pseudoklasycznej jej progenitury. Kolombiną jest śpiewaczka, Ada Kalori; zapłonawszy piorunującą miłością do młodego mamin-synka Kazimierza, odbija go bez trudu narzeczonej, zrywa wszystkie pozytywne nitki łączące ją ze światem, i zamyka się z chłopcem w długim sam-na-sam, pełnem świegotu, dąsów i pocałunków. Idylli tej kładzie kres życie, wdzierające się niedyskretnie do gniazdka: dla niej, w postaci niezapłaconych rachunków, dla niego, w zarysie mętnej świadomości, iż pozycja jego przy primadonnie staje się dość fałszywą. I rozchodzą się, nawpół z żalem, nawpół z ulgą w sercu; Kazio wraca do narzeczonej, w której oczach, przebyta »wyższa szkoła« dodała mu uroku, Ada do dawnych wielbicieli, do koczującego życia gwiazdy, do nowych tryumfów i podbojów.

Temat jak temat, nie gorszy od innych; ale cóż! kiedy ta »artystka« nie ma artyzmu, ten »młody« nie ma młodości, ta miłość, ach, ta miłość zwłaszcza, nie ma szczerości i ognia. I w tem największy sęk; może, ostatecznie, komedja czy farsa być teatrykiem marionetek poruszany wprawna ręką na chłodno, ale nie wtedy, kiedy wyłączną treścią sztuki ma być miłość. Bywa ta miłość w lepszym lub gorszym gatunku, ale musimy w nią wierzyć, bodaj przez tę godzinę; inaczej, każdy pocałunek zamieniony na scenie — a rozsypał je autor

hojną dłonią, i przeciągle, i omdlewające, i w sukni, i w bieliźnie — staje się potrosze nieprzyzwoitością. Tym ogniem, tą nerwową passją podbija nas na jeden wieczór *Tancerka*, sztuka napisana przez »namiętnego« Węgra, na temat zupełnie niemal identyczny z *Kolombiną*.

Tekst sztuki, w którym banalności krążą dość leniwo, niby wolant podawany z rakiety na rakiętę, nakłada na aktorów duże wymagania: tu albo nigdy jest pole do udowodnienia proklamowanej niedawno tezy: »Tylko aktor!!« Wczoraj grano odrobinę za poważnie. P. Guttner, mimo zapowiedzianej niedyspozycji, mężnie walczył w charakterze kochliwego wujaszka. Najlepiej wywiązała się z roli p. Pancewiczowa, mimo iż natura jej talentu ponosiła ją chwilami w stronę szlachetnego liryzmu, przerastającego miarę duchową tej Ady Kalori. W roli Kazimierza debiutował p. Solarski; był sztywny i nieśmiały, jak kazała rola, ale mniej dlatego że rola tak kazała, a więcej dlatego, że był debiutantem. Jest w tem odcień; drobny, ale jest. Rezolutną jego narzeczoną była również debiutantka, p. Makarczykówna. Jak na sztukę, która wyłącznie może się ostać brawurą aktorską, czy nie za dużo debiutów?

Opuszczałem teatr po tej płochy komedji z uczuciem łagodnej melancholji; natura ludzka miewa takie kontrasty...

Z teatru »Bagatela«: *Strażnik cnoty*, komedia w trzech aktach Sachy Guitry.

Sacha Guitry, syn starego Guitry, sam również aktor, autor wybornych komedji *La prise de Berg-op-Zoom*, *Mon père avait raison*, etc., posiada, jako pisarz teatralny, swoją bardzo odrębną fizjognomię. Cechuje go młody, żywiołowy temperament, oraz zdolność *odbanalizowania* najbardziej zużytych motywów. Tyle widzieliśmy komedj lekkiego autoramentu, w których miłość, czy nawet pociąg, odgrywa rolę umówionego znaku krotoczwilnej algebry, iż Sacha Guitry robi na tem tle wrażenie niemal rumaka z *Szalu* Podkowińskiego: parska ogniem, chrapy mu się rozdymają, porywa na grzbiet oszołomioną kobietę, ponosi... I to przy zupełnej dyskrekcji środków: na pozór nic, zwykły djałog, parę niemal obojętnych słów, parę spojrzeń; na czem polega, iż, od pierwszej chwili, wyczuwamy to błyskawiczne porozumienie fizyczne, ten subtelny fluid. przesycający atmosferę? Może czytelniczki to określa; ja nie potrafię.

Tę samą świeżość posiada Guitry w ujęciu sytuacji, w filozofji życia, którą, oczywiście, należy tu brać pod właściwym kątem, t. j. jako inteligentny i dowcipny żart. Ludzkość — zdaje się mówić autor — myśli tak zdawkowemi kategorjami! jest, w psychologii zwłaszcza, tak »klasyczna«! O ileż ewolucja obyczajów wyprzedza ewolucję pojęć; o ileż komplikacja nowoczesnego życia przerasta prostolinijność odwiecznych psychologicznych komunalów! Naprzykład tradycyjna sytuacja: starzec zakochany w młodej; oczywiście, myślicie, będzie zazdrosny jak tygrys, będzie jej strzegł dniem i nocą, oto-

czy siecią szpiegostwa, będzie głupi, śmieszny i w końcu oszukany! Cóż za szablon! czy wy życie w czasach Moliéra? To było dobre dla Sganarelów i Dandinów, dla ludzi, mających dużo wolnego czasu, nic w głowie i nic na głowie, autorytatywnych, nieinteligentnych i gruboskórnych. Tak, to jest szablon, a oto macie życie:

Jest stary uczony, członek Akademii, europejska znakomitość, człowiek żyjący myślą i pracą. Staruszek (bardzo bogaty) ma małą przyjaciółkę, będącą dlań »promieniem słońca«, wychnieniem i odpoczynkiem. Jest to człowiek dobry i rozumny; wie, iż jego uczucie nie może wystarczyć młodej kobiecie, i to go dręczy. Sganarelowi i Dandinowi taka troska nie powstałaby nawet w głowie; ale cóż! wysubtelniały nerwy ludzkości od tego czasu: tak samo, jak nie mógłby człowiek patrzeć na chłostę niewolnika, lub na biedaka konającego z głodu podczas gdy on siedzi przy pełnym stole, tak samo sąsiedztwo kobiety dławionej w jej najistotniejszych potrzebach... duchowych, jest mu nie do zniesienia. Przysięga, wielki uczony jest cały dzień zajęty pracą; zaledwie okruszki czasu może poświęcać przyjaciółce; co ona robi przez resztę dnia? musi się nudzić, z nudów gotowa wejść w złe towarzystwo... Znowu staruszek się dręczy. Rozum wykazuje mu, iż, jak dwa a dwa cztery, prędzej czy później, kochanka zdradzi go; ta myśl wytwarza atmosferę wyczekiwania tak denerwującą i przeszkadzającą w pracy, iż, doprawdy, wołałby, aby to raz się stało! Kiedy zaś okazuje się, iż to się już stało, i w dodatku z porządnym i sympatycznym chłopcem, wielki człowiek oddycha: kamień spadł mu z serca, jest jak odrodzony, nareszcie będzie mógł spokojnie połączyć tklivość serca

z potrzebami umysłu i obowiązku, zażywać chwil wytchnienia w atmosferze ciepła i zadowolenia. Z lekkim sercem spieszy na kongres naukowy do Berlina, gdzie, dzięki odzyskanej pogodzie ducha i jasności umysłu, odnosi jeden z najświetniejszych swoich sukcesów naukowych, i wraca do gniazdka: gdyby jeszcze można tego chłopca nauczyć grać w bezika, nicby nie brakowało do szczęścia! I dobry staruszek śmieje się serdecznie, kiedy młodzi gwałtem chcą z tej sytuacji zrobić dramat, i »koniecznie« weń wmówić, że jest nieszczęśliwy!

Taką karkołomną a żartobliwą tezę przeprowadza autor w swojej doskonale napisanej komedji, w której jedynie w paru szczegółach i może w samym zakończeniu pragnęłoby się nieco lżejszej ręki, nieco mniej kropek nad i. Ale pozatem, jaka świeżość inwencji, co za zręczność roboty! I jak głębokie, kilkowiekowe tradycje teatralne czuje się nawet w takiej błahostce! Np. ta scenka »samoobrony« kobiety schwytanej na przestępstwie; ma ona kilkaset lat: farsy średniowieczne, Molier, Hrabina w *Weselu Figara*, Jacqueline w *Świeczniku* Musseta, *Paryżanka*... i wciąż powraca, odmłodzona, wzbogacona jakimś warjantem uczucia lub dowcipu. A ta służąca, z tak pysznym humorem zagrana przez p. Modzelewską-matkę: to Molierowska Doryna, rezuolutna ale czcigodna, zablądziła w służbę do kokotki, i ładnych tam nabrała obyczajów! A ten cygan-artysta, czy może być coś bardziej ogranego? a jaki on młody i miły z tym kotлетem na zimno, który sobie przynosi w papierku na śniadanie, aby nie korzystać »ze zbytku swej kochanki«! Nie, stanowczo, cofam to co powiedziałem wczoraj o uwiądzie współczesnego teatru; nie uwię-

dnie on nigdy, dopóki będzie się rodzić ta cudowna rzecz, która się nazywa talentem!

Całość wypadła dobrze; a jeżeli mam jakie zastrzeżenia co do ślicznej zresztą gry pani Kozłowskiej, to tylko takie, które jej zaszczyt przynoszą. P. Kozłowska jest *amoureusem* w dużym stylu; większym, zdaje mi się, niż autor przeznaczył tej roli; jej świetna postać, oczy błyszczące inteligencją i czułością, były poniekąd »nad stan« tej dziewczyny o ptasim mózgu i duszy gryzетки, niezaradnej życiowo, biernej (we wszystkich znaczeniach tego słowa, nawet w ściśle etymologicznym), i wciąż lękającej się, że ją ktoś wykrzyczy. Stąd, w pierwszym akcie byliśmy nieco zmyleni. Doskonałym »wielkim człowiekiem« (w tym wypadku *do bardzo małych interesów*) był p. Fritsche, wkładający w tę rolę akcent rozumnej dobroduszości; p. Ziemiński miał dużo młodego ognia, a co do p. Modzelewskiej, ta każdym zjawieniem swoim budziła miłą wesołość.

I, doprawdy, mimo »wojennego« stopienia podniebień, mam wrażenie, że publiczność odczuła różnicę między francuskim szampanem dobrej marki, a wszystkimi Törleyami i Schaumweinami.

Teatr »Bagatela«: *Pocłunek wojny*, sztuka w 3 aktach
St. Kiedrzyńskiego.

Przyznam się, że nie bardzo lubię owych sztuk o tematach zaczerpniętych z tragedij wojennych ostatniej doby. Może to wygodny egoizm krytyka, któremu, w istocie, przysparzają one niemało kłopotu. Jak tu się roze-

znać w chaosie wrażeń artystycznych z tak różnorodnych, tak sprzecznych wprost dziedzin? jak urobić sobie zdanie? Ot, na przykład, mówią przez kwadrans na scenie rzeczy dość cliwe: już, już, krytyk formułuje sąd: »thi, słabe!« Wtem, naraz, b r z d ę k! szyby z okien wylatują; za chwilę r r r r r y m! całe okno leci na podłogę; człowiek wstrząsa się na fotelu, ł myśli: »e, silne!« I znów kilka minut dialogu wątpliwej świeżości; znów zaczyna nieśmiało błąkać się po mózgu: »jednak to słabe...« Aż tu: b u m, b u m, p i f, p a f, b u m, b u m; niema co: silne. I zapada kurtyna, i biedny krytyk, oszłomiony, znajduje się na ulicy, i wciąż nie umie sobie odpowiedzieć na pytanie: słabe czy silne?

A przylem, to zczepienie indywidualnych losów mizernego człowieka z nawałnicą dziejową tak olbrzymią. jakiej kula ziemską nie pamięta, ma w sobie jakiś niestosunek: można z tego skleić widowisko, ale nie dramat, którego sprężyny muszą jednak zawsze tkwić w duszy, w woli samego człowieka. Tymczasem tu, autor ma do rozporządzenia ślepa siła, którą może pchnąć na kogo chce, i jeszcze mu powiedzieć z surową miną: »za twe zbytki, idź do piekła boś ty brzydki«. I nawet wyciągnąć »morał«, tak, jak, przy niejakej zręczności, »profesor magii« wyciąga żywe króliki z nowiutkiego cylindra. Bo nikt mi nie wytłumaczy — mimo, iż autor chce mi to poniekąd zasugerować — iż, między szlacheckimi wadami p. Borowieckiego a wypadkami wojennymi i, w ich następstwie, zawieruchą chłopską w jego majątku, istnieje przyczynowy związek; tak samo prawie, jak nie istniał np. między najazdem i spustoszeniem Belgji a prywatnemi cnotami i wadami tego lub owego bel-

gijskiego fabrykanta. Trzeba się z tem pogodzić: nie wszystko w świecie da się sprowadzić do naszych banalnych ludzkich formułek. Wojna i koniec.

W paru słowach opowiem treść. W domu p. Borowieckiego, twardego i dość nieużytego kresowego obszarnika, znalazł schronienie i gościnę młody muzyk Morzewski. Chleb ten wojennego uchodźcy jest tu dość gorzki; ale osładza go miłość. Kokietowany, trochę z nudów i z braku »czegoś lepszego«, a trochę z istotnego sentymentu, przez kuzynkę domu, doskonale urodzoną ale bezposazną pannę Adę Czerkasiewiczównę, artysta rozkochuje się w niej na umór. Było tam trochę gruchań przy księżycu, trochę całusów, nawet mgliste projekty małżeństwa. Na to, zjawia się poważny konkurent, niezbyt powabny, zgoła nie romantyczny, ale grubo zamożny obywatel, Waldemar Derwidowicz. Ada, po krótkiej rozterce duchowej, decyduje się; nie ma odwagi powiedzieć tego Morzewskiemu wręcz, ale chwytą się ladajakiego pozoru, aby przekreślić tę niewygodną, mimo iż dość bląhą »przeszłość«. Młodzieniec szaleje; wybuch gwałtowną sceną, której świadkiem staje się Derwidowicz i która stawia pannę w dość dwuznacznem świetle. Zbiera się, w następstwie, rodzaj sądu rodzinnego: panna, która wydaje się wcale doświadczona w takich sprawach, zapiera się w żywe oczy amatorów z artystą, ufna w jego słowo honoru że nie zdradzi sekretu; p. Borowiecki dość brutalnie wypowiada uchodźcy dom. To wszystko dzieje się w czasie bitwy, toczącej się w najbliższej okolicy; pałac jest jak na wulkanie; w razie katastrofy, stanie się pastwą uciekających żołnierzy, oraz rozbestwionego chłopstwa. Jakoż, w chwili gdy żydki

z miasteczka rzną ochoczego mazura na intencję zaręczyn młodej pary, nadchodzi straszna wieść o przerwaniu frontu; wszczyna się popłoch, kto żyw z braci sąsiadów, nie wyłączając konkurenta Ady, woła o konie i spieszy do swego majątku ratować »inwentarz«; jeden szlachetny Morzewski, mimo iż mógłby opuścić ten dom gdzie doznał krwawego upokorzenia i wydać go jego losom, zostaje, aby bronić ukochanej i jej bliskich. I ocala życie wszystkim, dzięki sympatjom jakie miał u lokaja pałacowego Józefa, dziś herszta zbuntowanego chłopstwa. Niebezpieczeństwo mija; nadciągający Prusacy-zbawiciele twardą ręką przywracają we wsi porządek; wszyscy mieszkańcy pałacu wychodzą zdrowi i cali, tylko heroiczny muzyk, ugodzony kulą, kona w objęciach panny Ady, która oświadcza głośno wszemwobec, że jego tylko jednego kochała.

Zatem, jeszcze raz nieśmiertelna »miłość ubogiego młodzieńca«, tym razem przyrządzona przy akompaniamencie szrapneli i karabinów maszynowych. Zdaje się, iż zawsze będzie ona ulubionym tematem dla autorów, których talent posiada skłonność do scen o melodramatycznym napięciu, i nie gardzących efektem dźwięcznego frazesu. Gorsze, iż ta miłość kojarzy się tutaj z tak wściekłą, bezkrytyczną nienawiścią; t. j. rozumiem »gorsze« z artystycznego punktu widzenia, gdyż inne mnie w tej chwili nie obchodzą.

P. Kiedrzyński (dowiół tego już w *Grze serc*) nienawidzi szlachty; ja też za nią zbyt nie przepadam, ale tutaj trudno mi podzielić punkt widzenia autora. Już po *Grze serc* zwróciłem uwagę na pewne charakterystyczne rozdzźwięki, jakie zachodzą między stosunkiem

autora do swoich figur, a tem, jak się nam te figury przedstawiają; tutaj, rozdźwięki te odczuwam jeszcze wyraźniej. P. Kiedrzyński ulepił sobie swego Borowieckiego poto, aby, przez trzy akty, opluć go wszystką śliną i żółcią, na jaką go stać; otóż, uwolniwszy się nieco z pod nacisku sugestji, widzimy w tym dziedzicu dość sobie przeciętny typ, który, doprawdy, nie zasługuje może aż na tyle jadu. Dowody »niełudzkości«, jakie autor przytacza, sprowadzają się do tego: że nie lubi aby mu chłopci wchodzili »w szkodę« (któryż to lubi?), i że, przy żywym usposobieniu, zdarza mu się trzepnąć w kark lokaja (co jest, z pewnością, bardzo naganne). Zresztą, zapobiegliwy i oszczędny gospodarz, w domu niezgorszy człowiek, jest, jako obywatel, postacią na bardzo małą miarę; ale, w danym wypadku, co on, doprawdy, biedaczek ma robić? Wciśnięty, na linii bojowej, między zmagających się Moskali i Niemców, otoczony morzem wrogiego i obcego chłopstwa, posiada jedną tylko filozofję: chronić swój majątek, swoją Ziemicę; a kto mu ją ochroni, Moskal czy Niemiec, pal djabli! I kiedy, na wiadomość o zachwianiu się frontu, wybucha szczerą i naiwną passją, że »te złodzieje Moskale nawet tyle nie potrafią, aby natłuc tych łajdaków Niemców«, wówczas, w istocie, ten Borowiecki jest dość sobie ludzki a nawet sympatyczny. Że jego lokaj ma przeciw niemu rozmaite rekryminacje, to jasne; ale nie bardzo zrozumiałem jest, czemu autor, który sam później zresztą przedstawia owego Józefa jako zupełnego i płaskiego szubrawca, czyni go wprzód jedyną »bratnią duszą« swego bohatera, i uważa za właściwe solidaryzować się tak ściśle z jego lokajską ideologją.

A raczej jest zrozumiałem. To uraza niemal osobista. Chodzi tu autorowi o swego benjaminka, o Morzewskiego, wobec którego pan Borowiecki ma rzekomo ciężkie przewiny. I tu właśnie tkwi najgrubsze nieporozumienie: autorowi się zdaje, że stworzył idealną figurę, wzór szlachetności, rycerskości, etc.; a nam się znów zdaje, że ten jego Morzewski jest pretensjonalnym frazesowiczem, dudkiem, nie orjentującym się w najprostszych życiowych sytuacjach, pozbawionym elementarnej delikatności... Nie rozumie zupełnie odcienia, jaki różni prawa istotnej serdecznej zażyłości lub pokrewieństwa od przygodnego stosunku, jaki łączy jego z tą rodziną. Płacze się po domu tak, iż trzeba mu wyraźnie zwracać uwagę kiedy obecność jego jest zbyt duża, a i wtedy nie bez oporu ustępuje z placu. Obraża się śmiertelnie, kiedy gospodarz prosi go o drobną usługę, zamiast samemu się troszczyć, w czym mógłby być użytecznym. A wreszcie, jeśli czuje że nim poniewierają, nikt mi znów nie wytłumaczy, aby człowiek młody, zdrowy i mający »fach« w ręku, musiał tak uparcie trzymać się tego pałacu. Chyba, że trzyma go panna... Otóż z tą panną: ktoś surowszy ode mnie widziałby już w tem nadużycie praw gościnności, iż, wszedłszy w dom jako »uchodźca«, uważa za jedyne godne siebie zajęcie wyściskiwac się z panną domu po kątach i uradzać z nią pokrywomiu o małżeństwie. Ja mu to daruję; o ile się nie grywa w brydża, na wsi wieczory bywają tak długie... Ale czego nie mogę mu darować, to iż, kiedy widzi wyraźnie że pannie już »wychłódło« i że myśli o sprawach serio, mimo to utrudnia jej tę gierkę panieńską, kompromituje ją i naraża. A kiedy, odtrącony przez pannę, pożegnany

dość brutalnie przez gospodarzy, decyduje się (nareszcie!) wyjechać, powiada im, w konkluzji tego zajścia, w natchnieniu: »Tam, gdzieś... w tej chwili... odradza się Ojczyzna..., ale ona wstanie bez was, bo ona nie chce mieć nic wspólnego z — Targowicą!!!« To, w istocie, znaczy wyciągać żywe króliki z cylindra; ale »magja« jest trochę gruba. Czy za gruba, nie wiem, bo publiczność bije w tym miejscu brawo; dzisiaj, nielato jest coś — za grube. Ale szkoda, że niewątpliwy zmysł sceniczny Kiedrzyńskiego idzie tak chętnie na lep tych niewybrednych frazesów i efektów.

Z figur w sztuce starannie i konsekwentnie opracowane są dwie: Borowiecki, wycieniowany z całem umiłowaniem nienawiści, oraz Józef, lokaj. Pierwszym był p. Poleński, który, wychowany na zupełnie innym repertuarze, nie posiada do rozporządzenia warunków potrzebnych do oddania tego kresowego, bądź co bądź, karmazyna; to też, do ujemnych rysów jakimi hojnie obsypał Borowieckiego autor, dołączył akcenty... z pewnością przez autora nieprzewidywane. Wogóle cały ten typ wypadł o wiele za jaskrawo. P. Zbucki grał Józefa spokojnie, dyskretnie i z siłą; każda z postaci, w których widzieliśmy p. Zbuckiego dotąd w »Bagateli«, była doskonale postawiona. Z niewdzięczną rolą Morzewskiego mocował się p. Brzeski; p. Łącka ze smakiem wydobyla ów nikły sentymentalizm, jaki kołacze się w duszyczce panny Ady. Reszta ról w sztuce, starannie wyreżyserowanej, wypadła dobrze, chociaż, naogół (częścią już za sprawą autora), styl zamożnego ziemiańskiego dworu i jego gości, był zanadto drobnomieszczań-

ski. Prawda, że to też »burzuje«, ale tylko w znaczeniu »ideowem«.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Weteran*, komedia w 3 aktach C. Haddon-Chambersa, przekład R. Ordyńskiego.

Ulubioną zabawą komedji angielskiej jest płatanie psikusów wszechpotężnemu konwenansowi. Bernard Shaw, obok swego rewolucjonizmu duchowego, nie gardzi i drobniejszą rewolucyjką w zakresie brytyjskich pojęć towarzyskich; u Oskara Wilde każde słowo jest strzałą, wypuszczoną w któryś z dogmatów t. zw. dobrego towarzystwa. Wejść do salonu i zrobić mały skandal: czuje się, jaką to satysfakcję i ulgę sprawia angielskiemu pisarzowi. W każdej sztuce jest jakaś dystygowana lady, której, jak to mówią, »kiszki się przewracają« od tych (jakże niewinnych!) rzeczy, które się robi i mówi na scenie. Dlatego, niejednen efekt komiczny słabnie, przeniesiony na inny grunt, gdzie ten wróg młodości i życia, Najjaśniejszy Konwenans, nie posiada takiej władzy lub przejawia się w innych formach.

Np. wczorajsza sztuka. Mamy tu do czynienia z domem, jak na Anglję, wcale osobliwym. Zaraz w pierwszej scenie, z rozmowy służby, dowiadujemy się, że kredyt domowy naciągnięty jest tak, iż rzeźnik nie chce nic wydać inaczej niż za gotówkę, a jest obawa, że za nim pójda i inni. Chłopiec ze sklepu przyniósł zamówioną na proszony obiad kaczkę, ale nie wolno mu jej zostawić bez pieniędzy; tymczasem kaczka już w piecu, a pieniędzy nikt nie ma, nie wyłączając służby. Dać chłopcu krzesło, niech zaczeka. Ale krzesło miało trzy nogi, chło-

piec nabił sobie guza. Są to, zapewne, sytuacje przykre i wesołe razem, ale dla nas, Polaków, o wiele mniej egzotyczne i nieznane, niż dla tych wspaniałych Anglików, którzy, za chwilę, zasiądą na scenie do obiadu w najścisłym domowym kółku wystrojeni we fraki i wieczorowe suknie, obsługiwani przez lokaja z miną ambasadora. Toż samo egzystencja, oparta na »naciąganiu«, raczej budzi w przeciętnym polskim słuchaczu mnóstwo reminiscencyj i przykładów z własnego i cudzego życia, niż żeby miała działać jako znów tak niemożliwie karkołomna groteska. A jako szczytowy punkt charakterystyki tego domu, dowiadujemy się, że plac krokietowy w ogrodzie jest taki, iż kula, nim się zatrzyma, zatacza się jak pijana! Grywałem za młodu w krokiet, nawet w porządnym domu; ale przyznam się, że innego placu wogóle nie widziałem, tylko właśnie takie: na Anglika sama myśl o czemś podobnym musi działać tak, jak na nas np. myśl o wieży Marjackiej, puszczającej się w murzyński taniec z ratuszową. Dlatego, słuchając komedji angielskiej, trzeba nam nieraz wiele transponować: w wielu miejscach bawimy się raczej myślą, jakie to musi być zabawne dla Anglików.

Ale, skoro poddamy się tej operacji duchowej i przebrniemy cierpliwie powolną trochę i zbyt »solidną« ekspozycję, nie żałujemy tego; przynajmniej na wczorajszej sztuce. Obyczaj angielski jest nam obcy, ale humor angielski nie: toć nasiąkliśmy nim od dziecka, za pośrednictwem tego rozkosznego *Klubu Pickwicka*, na którym chowały się u nas pokolenia młodzieży. »Nic tak nie pokrzepia jak sen, jak mówiła pewna służąca, wychylając kieliszek anyżówki«. — »Stało się i niema na to rady,

jak mówiła starsza dama, zaślubiwszy swego lokaja«. — »Teraz wyglądamy inaczej, jak mówił ojciec, uciawszy głowę synowi, który zezował«... któż nie pamięta tych aforyzmów, hojnie rozsypywanych przez kochanego Sama Wellera, na których, za mego czasu, wzorował się niemal styl gwary studenckiej. Dickens raz po raz przychodzi na myśl na wczorajszej sztuce; jest w niej coś z tego mądrego i pobłażliwego uśmiechu, który nawet ludzkie słabostki i przywary potrafi opromienić słońcem dobroci.

Sam ten »weteran«, to pyszny typ. Musiał to być urodzony żołnierz; gdyż urodzony żołnierz ma to do siebie, iż, z chwilą zdjęcia munduru, wszystkie jego zalety zmieniają się w wady. I naodwrot. Ileż np. u nas nieużytków społecznych zmieniła wojna w pierwszorzędne wartości żołnierskie! Kapitan Blin Corbett musiał przed laty »kwitować« z powodu drobnej nieprawidłowości towarzyskiej (uciekł z żoną swego pułkownika); od tej pory, wykolejony, oddaje się fantastycznym planom i »wynalazkom«, przesiaduje dni całe w bodedze rzekomo dla interesów, lub wałkoni się w domu, gdzie żona (bezgranicznie głupia, ale taką jakąś sympatyczną głupotą!) wodzi za nim rozkochanemi oczyma. Bo też i ten stary pajac, ten kabotyn, przypominający zdaleka naszego »papę Pławickiego«, ma w sobie szczególny urok: jest w nim jakaś wieczna żywotność, optymizm, dobroć, zdolność życia złudzeniami, a wszystko zaprawione ową niefrasobliwą Sam-Wellerowską filozofją. Majątek stopniał zupełnie w rozmaitych »przedsięwzięciach«; dom idzie tak, jak pokazuje owa scena z chłopcem sklepowym; ale jest w tym domu coś, co przyciąga: służba na-

wet, miesiącami niepłacona, nie może, naprzekór rozsądkowi, rozstać się z tą parą starych dzieciaków, jakimi są »weteran« i jego wierna połowa. Na proszonym obiedzie, przed ową ryzykowną kaczką, podaje się, zamiast ryby, sardynki (ot, na przykład, ten objaw »degrengolady« jest dla nas dość nieuchwytny, zwłaszcza dzisiaj!), ale stary blagier tak przekonywująco umie podnieść, że sardynka jest »skowronkiem oceanu«! A kiedy wzniesie kieliszek, napelniony szlachetnym trunkiem (próbka ze składu win, któremu ofiarował się na agenta), aby wygłosić sakramentalny toast: »Niech żyje król!« — czujemy, że to już nie buffonada; to prawy Anglik i żołnierz, któremu tylko koleje losów nie pozwoliły być tam, gdzie jest jego miejsce.

Bo wszystko to dzieje się jesienią r. 1914, a sztuka ma, w gruncie, na celu propagandę za służbą wojskową. I doprawdy, z tego punktu widzenia, podziwiać należy, z jakim smakiem, jak dyskretnie, bez emfazy i bez uszczerbku dla strony artystycznej, autor dokonał tego zadania. Ow stary kapitan, »weteran« z wojny afrykańskiej, stara się o przyjęcie z powrotem do armji, ale na próżno; nawet ciężka potrzeba ojczyzny nie zdoła zatrzeć pamięci o ucieczce z żoną pułkownika. Kapitan nie daje za wygraną: zgłasza się jako prosty żołnierz-ochotnik wraz z wiernym służącym Hoggiem. Na nic: służącego klepie sierżant po ramieniu, mówiąc: »takich nam trzeba«; kapitana (incognito) też klepie po ramieniu, ale mówiąc: »za późno, mój stary, do okopów!« Ale wkońcu, dzięki niewinnemu podstępowi pani Corbett, wszystko obraca się pomyślnie: kapitan otrzymuje wezwanie do armji, i to w dawnym stopniu; potrzęsając depeszą,

wieczny dzieciak woła tryumfalnie: »Ha, ha! nie mogli się obejść bezemnie!« Nie wie biedaczek, że wezwanie to wywołała depesza jego żony, odwołująca się do wspomnień swego dawnego (niewinnego zresztą) flirtu, obecnie jenerała dowodzącego. A że i trzeci mężczyzna w sztuce, młody amant, wstępuje do korpusu lotniczego, aniśmy się spostrzegli, kiedy autor zmobilizował wszystko, co żyje...

Bo jest w tej sztuce i romansik; taki sobie panieński romansik siostrzenicy państwa Corbett. Ta strona sercowa jest dla nas zazwyczaj, w komedjach angielskich, czemś najbardziej odległym. Amory tych wyspiarzy są nam niemal tak samo egzotyczne, jak amory np. mieszkańców Haiti: patrzymy z zaciekawieniem, jak oni to załatwiają, ale nie bardzo zdajemy sobie sprawę z kim mamy do czynienia, co się naprawdę w tych duszach dzieje. Ale mam wrażenie, że i niezależnie od tego, ten epizod miłosny jest, we wczorajszej komedji, czemś dość chłodnem, jednym z tych *marivaudage*'ów, które dziś komedjopisarze wszystkich krajów umieją już wyrabiać fabrycznie.

W konkluzji: spędziliśmy na *Weteranie* miły i cywilizowany wieczór; tembardziej, że sztuka grana była przyjemnie. Być może, dałoby się wydobyć więcej charakterystycznych rysów z tego środowiska, ale można się doskonale zgodzić i z taką interpretacją: fasada była zupełnie *correct*, a cały bezład tego domu ukryty był, przejrzyście zresztą, za kulisami. »Weteran« p. Jednowskiego, to jedna z najlepszych jego ról; był ciepły, sympatyczny, pełen swady, dawał nam przyjemność spokojną, ale inteligentną. P. Bednarzewska ma w swojej

naturze akcent rozumnej kobiecej dobroci; dlatego też głupota owej pani Corbett była oddana z doskonałym smakiem i dyskrecją. Młodego maminsynka grał pan Bracki; czy zupełnie trafnie, trudno mi powiedzieć, gdyż nie bardzo, jak nadmienilem, orjentuję się w tej postaci, ale był szczerze zabawny. P. Lityńska, w roli młodzieutkiej i źle wychowanej misseczki, grała z ożywieniem i sprytem. W pozostałych rolach, pp. Rotterowa, Dobrzańska i p. Orwid, zasługują na wszelkie pochwały.

Teatr »Bagatela«: *Ten, który chciał zbyt wielu ludziom zrobić przyjemność naraz*, komedia w 3 aktach Tristana Bernard i Alfreda Athis, przełożył Z. Kawecki.

...*Bo Celestyn jest Floridorem, a Floridor jest Celestynem*, tą aryjką z *Nitouche* kołysała mnie w dzieciństwie piastunka, kiedy nie mogłem usnąć; i kołyszą się nią, z małemi odmianami, coraz to nowe pokolenia starych dzieci. *Quiproquo*, wynikające z przygód rzeczywistych lub urojonych »sobowtórów«, stanowi, w teatrze, jeden z ulubionych motywów komicznych i sięga podobno najbardziej zamierzchłych czasów ludzkości; jeżeli nie czasów Adama i Ewy w raju, to dlatego, że Adam (biedny człowiek), nie mógł mieć sobowtóra.

Tutaj, Celestynem i Floridorem w jednej osobie, jest p. Lucjan Gelidon, a zarazem Montillac (pseudonim literacki), świetny paryski powieściopisarz buduarowy, którego pościg za parą pięknych oczu zagnał gdzieś na zapadłą prowincję, gdzie znowuż urok innych oczu przedzierzgnął go chwilowo w naczelnego redaktora rady-

kalnego pisemka. Ale pierwsza para pięknych oczu znowu krzyżuje drogę jego życia; i oto ten uczynny człowiek, który nikomu nie umie odmówić swego serca, znalazł się (mocą iście farsowej logiki, której nie kuszę się eksplikować) w następującem położeniu: wieczorem, jako Gelidon, zapelnia, pod natchnieniem nadobnej pani drukarzowej, szpalty socjalistycznej *Latarni morskiej*; rano zaś, jako Montillac, przy boku niemniej nadobnej baronówny de Saint-Amour (wymowne nazwisko!), redaguje konserwatywną *Pochodnię*. Oba dzienniki, których gwiazdą przewodnią są, jak można się domyślić, bliskie wybory, drukują się w jednej i tej samej drukarni w miasteczku; mimo to, dzięki najbardziej karkołomnym wysiłkom, bohater umie ocalić tajemnicę swego podwójnego istnienia. Aż dotąd, Gelidon i Montillac polemizują z sobą namiętnie, lecz z zachowaniem wszelkich form szacunku dla przeciwnika; ale kilka obelżywych wierszy, które Muza *Latarni morskiej*, gorącokrwista drukarzowa, porwana namiętnością polityczną, wsunęła w artykuł wstępny swego ukochanego, sprowadza katastrofę: Montillac musi zażądać satysfakcji od Gelidona, honor stronnictwa tego wymaga! Cały akt trzeci poświęcony jest perypetjom człowieka, który, pod grozą wiecznej hańby, ma się pojedynkować sam ze sobą, i kończy się wreszcie szczęśliwie małżeństwem powieściopisarza z panną baronówną.

Jest to więc rzecz o humorze głównie sytuacyjnym; zaczęta z niejakimi pozorami komedji, przechodzi, w trzecim akcie zwłaszcza, w jaskrawą farsę o typie t. zw. »szufladkowym«. Zresztą, pomysł, dość zabawny, nastrocza pole do wielu uciесznych konfliktów; tym razem je-

dnak autorowie, wbrew tradycyjnemu francuskiemu umiarowi, przeciągają nieco strunę; nie umieją się ograniczyć w mnożeniu zawikłań, ani też w porę skończyć żartu. W pierwszym akcie, śmiejemy się chwilami jak dzieci; ale dziś dzieci dojrzewają szybko: nim skończy się trzeci akt, zdążyliśmy aż nadto dorosnąć... Może jednak niesłusznem jest czynić z tego zbyt ciężki zarzut autorom; wszak sztuka pisana jest dla Francuzów, obdarzonych w daleko większej mierze zdolnością poddawania się takiemu dziecinnemu rozbawieniu; przytem figury, sytuacje, cały »kolor lokalny«, mają dla nich swoją wymowę, która dla nas w znacznej mierze przepada.

W tego rodzaju utworach, autor nie troszczy się zbyt o tworzenie typów; bierze przeważnie gotowe, tradycyjne, przekształcając je potrosze dla swoich potrzeb; głównem jego staraniem jest wypracować system niteczek, które mają temi lalkami poruszać. Z figur, najbardziej komedjowe zacięcie ma, z początku przynajmniej, pani Rejun, żona drukarza. Jest to — skromna zresztą — odmiana owej nieśmiertelnej »kobiety z prowincji«, której psychologję, rysy, utrwalił pierwszy i nieprześcigniony dotąd w tej mierze Balzac. Kobieta taka, ładna, ambitna, często inteligentna, przykuta do boku jakiegoś płaskiego groszoroza, marzy o innem życiu; chce się, za wszelką cenę, wyrwać z ciasnego kręgu miasteczka. Najkrótszą i najrealniejszą do tego drogą jest mandat poselski dla męża; stąd taki napór ambicij politycznych w tych małych miasteczkach. Jest to, z reguły, kobieta »niezrozumiana«; bilans wszystkich miernot swojego zaścianka zrobiła już odawna; roi o nieznanym, mocnych wzruszeniach. Głowa, wyegzaltowana długimi

godzinami marzeń i lekturą romansów, tworzy sobie fantastyczne ideały, równocześnie zaś, zmysł praktyczny szepce, iż trzeba brać z życia co się da, gdyż wybór jest ograniczony, a wypuszczona sposobność nie wraca. Dlatego, pani Rejun, zaledwie usłyszała o przyjeździe Gelidona, już wie, na niewidziane, że go pokocha, a nawet... że będzie jego kochanką; i chociaż ów p. Gelidon w niczem nie jest podobny do jej ideału, i właściwie się jej nawet nie podoba, za godzinę kocha go, siłą woli i rozsądku, bo — skądże weźmie innego? »Kobieta z prowincji« jest błyskawiczna w swoich decyzjach i swojej strategii: wybrany jej, to zawsze przelotny ptak, niema tu zatem czasu do stracenia; warunki życia prowincjonalnego czynią życie prywatne przejrzystym, nakszałt szklanego domu: zatem, należy przeskoczyć »preliminaria«, jako najwięcej nastroczające tematu ludzkim językom... Dlatego, p. Gelidon zastaje, pierwszego dnia wieczorem, poprośtu panią Rejun w swoim pokoju. Ostatni wreszcie rys »kobiety z prowincji«, to jej ekspansja, rozlewność: skazana na milczenie lub towarzystwo istot niższych od niej, ilekroć znajdzie się wobec godnego siebie partnera, wybucha potokiem słów, nie może się nasycić rozkoszą »wyladowania« (scena z p. Larnois), staje się niepoohamowana w »opowiadaniu samej siebie«, zapomina o ostrożności, dyskrecji, smaku. Ten stan ciągłej nierównowagi wewnętrznej, ta szczerza sentymentalno-romansowa egzaltacja, nerwowy pośpiech życia w krótkich chwilach w których naprawdę żyje, stanowią znamienne cechy »kobiety z prowincji«, której zresztą wszystkie dystynkcje duchowe nie przeszkadzają być zazwyczaj dla męża Herodem pierwszej klasy. Jako rola,

musi mieć ona — mówiąc językiem kulisów — silny podkład »charakterystyczny«.

Otóż, p. Bruczowa grała tę panią Rejun z temperamentem, ale grała potrosze — co innego. Sympatyczna ta, ale młoda artystka, uciekła się do Szablonu, tego opiekuńczego bóstwa teatru. Zagrała coś, coś, w typie swojej roli z *Pani Prezesowej*: a wszakże pomiędzy szcwaną aktoreczką paryską, a żoną drukarza z małej miejsciny prowincjonalnej jest — już w samej zewnętrznej postaci! — cała przepaść. Przepaść też musi istnieć pomiędzy tą romantyczną panią drukarzową, a taką ultranowoczesną panną de St. Amour, wyznawczynią flirtu i tanga, nawiązującą w Paryżu przygody na publicznych lekcjach tańca. Tę rolę również zdałoby się bardziej »charakterystycznie« podznaczyć. Dwie te muzy szczęśliwego Gelidona-Montillaca, to temat dla zabawnego kontrastu; tymczasem wczoraj mogłyby być dwiema rodzonemi siostrami.

Rozumiem zresztą doskonale, jak trudnem jest — zwłaszcza w świecie kobiecym — pochwycenie i oddanie rozmaitych odcieni tych środowisk, tak dalekich nam rasą, duchem, obyczajem. Dlatego też powyższe uwagi są raczej objaśnieniem, niż krytyką.

W tytułowej roli Gelidona-Montillaca, p. Nowacki był nadzwyczaj miły. Był skończonym »kobieciarzem« w każdym ruchu, każdym spojrzeniu; miał tę leniwą omdlałość, to charakterystyczne przygaszenie, stanowiące cechę zbyt szczęśliwej miłości; dawał się nieść fali życia, »robiąc przyjemność wielu ludziom naraz« zebrany w teatrze »Bagateli«. Dużą siłą komiczną rozwinął pan Zbucki jako Rejun: scena targu o drukarnię z baronem

(p. Fritsche), wypadła paradnie. P. Wysocki paroma charakterystycznymi rysami nakreślił sylwetę jednego z sekundantów; zresztą liczny zespół spełnił poprawnie swe zadania.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Tragedja Eumenesa*, komedja w 4 aktach Tadeusza Rittnera.

»Rzecz dzieje się — głosi afisz — w trochę nieprawdopodobnej Grecji starożytnej, w Syrakuzach, zamieszkałych przez Greków pod surową okupacją Rzymian«. Jesteśmy w mieszkaniu poety Eumenesa. Poeta ten jest literatem czystej krwi; lubi pisać, i nie lubi aby mu w tem życie przeszkadzało. Ale darmo; życie wciska się drzwiami i oknami do jego przewiewnego mieszkania; to w postaci »realisty« Centurjona, który z pogardą wymawia mu jego »próżniactwo«; to w postaci córki tegoż Centurjona, ambitnej Walerji, która byłaby skłonna wystrugać z poety męża, ale chce aby wprzód zdobył »stanowisko«; to wreszcie w bujnym kształcie wdowy Titelji, prostej i szczerze zakochanej kobiecinki, zameczającej poetę swą gospodarską troskliwością. Dość, iż nastrój rwie się co chwilę, poeta zrozpaczony rzuca pergaminami po podłodze, świat cały chyba się spiknął, aby mu nie dać dokończyć jego »tragedji w 5 aktach«! Ale najgorsze dopiero go czeka: kiedy wreszcie przepędził wszystkich i stara się zwabić z powrotem spłoszone natchnienie, zjawia się czterech przyjaciół, członków »towarzystwa patriotycznego«, i oznajmia, ni mniej ni więcej, iż, zgodną uchwałą towarzystwa, poecie przypadł zaszczyt zamordowania tyrana. Skąd? co? jak? poeta

przeciera oczy: dużo potrzeba czasu, aby sobie przypominał, iż kiedyś, kiedyś, był na jakimś patriotycznym zgromadzeniu, może tam co i gadał, ale wogóle nie przyszło mu na myśl, że to może mieć jakieś praktyczne konsekwencje. Niechże mu dadzą święty spokój: nic go w tej chwili nie obchodzi wolność, tyran, ojczyzna; on chce kończyć swoją tragedję. Przyjaciele nie ustępują; wreszcie, czego nie mogły osiągnąć groźby, osiąga apel do najwyższej instancji poety: do wyobraźni. Wyobraźnia Eumenesa, rozgrzewając się stopniowo, kształtuje mu czyn w żywą formę pœezji: owszem, tak, zabije tyrana, w którym zresztą dostrzega już współzawodnika do serca Walerji.

Ale poeta, jak poeta; z chwilą, gdy stąpi nogą na ziemię, robi same głupstwa. Pomylił tyrana z jego mlecznym bratem, osiłkiem i chamem Kykilosem; z tym którego miał zabić, prowadzi sobie na ławeczce w ogrodzie subtelną rozmowę; ten zaś na którego się rzuca rozbraja go bez trudności. Szczęściem, tyran, dobry z kośćciami chłopiec, daruje mu życie; eskapadę swoją poeta przypłaci tylko utratą kochanki: Walerja, zobaczywszy zbliżającą się »wielkość« nie poetycką, lecz realną, z wieńcem na głowie nie laurowym lecz złotym, puszcza kantem poetę, aby, na resztę życia, uszczęśliwić biednego tyrana, dla którego poczuła w sercu skarby współczucia.

Mimo to, położenie poety jest dalej niewyraźne; tyran darował, ale »przyjaciele« nie darują mu chybiobnego zamachu. Za radą pocziwej Titelji, która radę tę wspiera brzęczącą pomocą (przyjętą niedbale, jak przystało na poetę), Eumenes ucieka do Attyki: może tam wreszcie skończy swoją tragedję. Ale gdzie tam! okręt

dostaje się w ręce korsarzy; poeta, niepewny życia, zdążył tymczasem rozmarzyć się, na niewidziane, błękitnymi oczami branki kapitana, o których załoga opowiada cuda. W bohaterskim porywie, wywała drzwi kajuty, i wyciąga — kogo? wierną Titelję, która, ukryta w dywanach, puściła się za nim na statku. I dopiero teraz, poeta ze zdumieniem dowiaduje się, że kobiecina ma niebieskie oczy (rzadki przysmak na Sycylii), czego dotąd w życiu nie zauważył...

Po ciężkich perypetjach, Eumenes znajduje się w dawnym mieszkaniu; ale czeka go domowy sąd »patriotów«, w których ręce sprzedali go korsarze. Poczciwy tyran jeszcze raz wybawia go z opresji; Eumenes wymiga się od śmierci, ale nie wymiga się z pewnością z ramion wiekuistej Titelji, którą spotyka na każdym kroku, i której poświęceń nie może wreszcie nie wynagrodzić. Pęta małżeństwa nie ciągną poety; ale trudno! wzamian będzie miał dom, spokój; nareszcie weźmie się do swej tragedji. Złudzenia! pierwszym czynem gąski Titelji, jako »żony literata«, jest obietnica częstych »wieczorków estetycznych«; słodki ciężar pakuje się na kolana Eumenesa, a para białych ramion, zanim oplecie mu się koło szyi, rozrzuca niedbale po ziemi rękopisy, jako odrywające uwagę poety od tej, która ma odtąd być głównym jego celem na ziemi. Biedny Eumenes! Czy mamy płakać nad nim? To zależy od tego, jaką byłaby ta jego niedoszła tragedia: obawiam się nieco, iż ten poeta zbyt skrupulatnie przeprowadza rozdział pomiędzy życiem a pisaniem, i że to życie, którem tak gardzi i przed którym się tak broni, może się pomścić, absentując się posłusznie z jego tragedji. Ale to już rzecz między Eume-

nesem a syrakuzzańską publicznością i krytyką; nie nam, ostatecznie, do tego.

Obok tej głównej linji akcji, biegnie druga, boczna: to ów »tyran«, wiecznie ukryty w mrokach pałacu, poza kohortami posłusznych jego skinieniu żołnierzy, tyran, którego imię staje się symbolem grozy i postrachu, a który, w rzeczywistości, okazuje się nieśmiałym, delikatnym, sentymentalnym chłopcem, marzącym o dziewczątku, któreby go pokochało »dla niego samego«. To też, swego rodzaju, poeta: jak Eumenes pisze swoje tragedje piórem, tak ów młodociany tyran pisze je ramieniem hetmana swego Kykilosa: jest s o b ą, kiedy w samotnej komnacie tworzy decyzje, ważące na losach ludów; rzucony wprost w życie, jest, tak samo jak ów Eumenes, jedynie słabym dzieciakiem. Dwa — zdawałoby się — krańce: poezja i czyn, ujawniają wspólne swoje źródło — w grze wyobraźni. I wyobraźnia ta chłocze się po falach życia, jak ów okręt korsarski w 3 akcie (może to symbol?), tak długo, dopóki jej nie obciąży solidny balast w postaci rozsądnej kobiety. Wówczas, popłynie bezpiecznie... do portu przeciętności.

Oto, z grubsza, treść utworu; rzecz sama jest chłodna w dotknięciu, inteligentna, bardzo literacka... Z okazji zeszłorocznego *Ogrodu młodości* miałem sposobność wypowiedzieć parę uwag na temat *Burgteatru* w twórczości Rittnera; mają one poniekąd i tu swoje zastosowanie.

Rolę tytułową powierzono p. Januszowi Nowackiemu; niezbyt, mojem zdaniem, trafnie. Świetne warunki fizyczne p. Nowackiego klóciły się poniekąd z charakterem tego »atramentowego« poety; mocą konwencji

teatralnej, ta wspaniała muskulatura predestynowała go (w miłości zwłaszcza) raczej na człowieka czynu, niż na człowieka wyobraźni. Rozbieżność ta uderzała też w drugim akcie i psuła linię koncepcji autora, o ile ją dobrze zrozumiałem: kiedy, na ławeczce w ogrodzie, gawędzą sobie, nie znając się wzajem, Eumenes z Tyranem, wówczas ten sławny poeta i ten »wielki potentat« powinni na nas robić wrażenie dwóch wątłych dzieciaków, przeciwstawionych brutalnej sile realnego życia, upostaciowanej w Kykilosie. Tymczasem, wcielony w posągowe kształty p. Nowackiego, poeta ów mimowoli stanowił kontrast z chłopięcym tyranem, robiąc raczej wrażenie, iż osiłek Kykilos znajdzie w nim godnego siebie zapasnika. Toteż, kiedy p. Bracki tak bez trudu położył p. Nowackiego na obie łopatki, czuć było na sali pewne rozczarowanie... P. Pancewiczowa zagrała Titelję z ujmującym wdziękiem i kobiecością; był to niby ciepły promyk w niezbyt upalnej atmosferze komedji. Mimo to, i ta rola nie wydaje mi się trafnie obsadzona. W myśl intencji autora, Titelja powinna być — już zewnętrznie — być typem raczej groteskowym; inaczej, małżeństwo to, na które spiskowcy skazują z a k a r ę Eumenesa, traci swój figlarny pieprzyk. Interesującą sylwetę czulego degenerata dał, w roli Tyrana, p. Białkowski; o p. Jasińskiej nie umiałem sobie jeszcze wyrobić zdania; wolę tedy zaczekać z sądem (ach, to »sądzenie« swoich bliźnich!) do dalszej okazji. Reszta ról niewiele miała pola do popisu, oczywiście poza bujającym okrętem, który też, czując iż jest przedmiotem powszechnego zainteresowania, »zgrywał się« jak prowincjonalny bohater.

Obecnego na premierze autora, którego tyle świet-

nych i zajmujących sztuk oklaskiwaliśmy już w krakowskim teatrze, witała publiczność z gorącą i szczerą sympatią.

Teatr »Bagatela«: *Klaudjusz*, komedia w 4-ach aktach
Booth Tarkingtona, przekład Z. Kaweckiego.

Amerykański *Klaudjusz* jest, jak paryskie *Polowanie na mężczyznę*, komedią »demobilizacyjną«. W dwu tych utworach, powstałych po obu stronach oceanu, można, nawet przez pryzmat krotoczwili, dojrzeć pewnych wspólnych a znamiennych cech dzisiejszej doby. Ludzie, których wojna oderwała od warsztatów pracy (zwłaszcza umysłowej), niezawsze znajdują je z powrotem; a i po nich samych lata wojenne nie spłynęły bez śladu: »zwłóczyli się« potrosze, nawykli do tego życia z dnia na dzień, zasmakowali w tej maskaradzie żonglującej swobodnie z wszelką hierarchią społeczną, w tem *incognito*, pozwalajacem być swobodnym widzem uciesznej farsy życia. Z czasem, jakoś się wszystko układa; wracają w dawną kolej lub żłobią sobie nową, ale nie sami: z wybraną towarzyszką. Bo decyzja małżeńska idzie u tych »zdemobilizowanych« piorunem: nie w nich niema owej »przedwojennej« kalkulacji!... Stęsknieni za jakimś domowym ogniskiem, nauczyli się przytem, że większość ludzkich potrzeb, konwenansów, jest głupstwem; że to, co istotnie niezbędne do życia, zdobędzie dziś człowiek swą pracą wszędzie i zawsze (nie jako adwokat, to jako szofer, jak w komedji Donnay'a), i że szaleństwem byłoby podporządkowywać prawdziwą skłonność serca tej lichej komedji społecznej, odgrywa-

nej z coraz mniejszem przekonaniem przez »burżujów«. A gdyby nawet związek okazał się niezbyt udanym, to cóż? I małżeństwo nie jest już tem, czem było. Odkąd jego kamieniem węgielnym przestały być »własne meble«, owe przepaściste wyprawne szafy i komody, pełne obrusów na 24 osób, które dziś, nietknięte, przerabia się na kalesony, odkąd nowożeńcy zaczęli gnieździć się jak ptaszki w pensjonatach i umeblowanych pokojach, małżeństwo straciło główną podstawę swej niewzruszalności. Kiedy dziś patrzymy na kojarzącą się młodą parę, nie bardzo przychodzi na myśl, aby to miało być »na stałe«. Jest to dziś raczej, dla młodej osoby, najprzyzwoitszy sposób rozejrzenia się w świecie i uczynienia dojrzałego wyboru; dawniej czyniła to pod skrzydłem mamy, dziś pod skrzydłem męża. Waga małżeństwa zaczyna się od pierwszego rozwodu. Słowem, cechą dzisiejszej społeczności »zdemobilizowanych« jest większa rzutkość, elastyczność, fantazja, jakiś lotniejszy humor w stosunku do egzystencji. I to się udziela. Mimo wszystkich codziennych kłopotów, inaczej się dziś oddycha; życie przed wojną było niemal tak poważne, jak galicyjski Radca dworu. Brrr!

Ale spostrzegam się, iż amerykańska komedia pobudziła mnie do refleksyj, nie będących z nią w ścisłym związku. Dzieje niewinnego małżeństwa Klaudjusza nie sięgają aż w tak dalekie perspektywy. Sympatyczny ten młodzieniec był, przed wojną, entomologiem, powagą światową w zakresie *koleopterów*, niestrudzonym biografem *pluskni kartoflanej*. Militarizm umiał wyzyskać jego doświadczenie przyrodnicze; zatrudniono go w armji jako poganiacza mułów (o ile ten Klaudjusz

nie bierze nas na kawał, gdyż jest to »bujacz« pierwszej klasy!). Z końcem wojny, zastaje swą placówkę naukową zajęta przez własnego asystenta, jeszcze zawziętszego »pluskniaka«; nie chcąc go rugować z posady, Klaudjusz szuka jakiegoś przygodnego zatrudnienia, i tą drogą dostaje się inkognito w dom dolarowego potentata Mr. Wheeler, w charakterze dość nieokreślonego »sekre-tarza«. Jest to dom bardzo oryginalny, głównie dzięki obecności dwojga różnej płci podlotków, bardzo miłych, ale fatalnie wychowanych dzieci pana Wheeler. Klaudjusz, o którym nikt nawet nie wie jak się naprawdę nazywa, a tem mniej kim jest, poddaje się, z arcy pogodnym humorem, wymaganiom swej nowej pozycji: staje się ulubieńcem całego domu, powiernikiem dzieci, flirt-em mamy, ideałem pokojówki, stroi pianino, akompanjuje na puzonie do śpiewu, naprawia łazienkę, omal że nie dostaje napiwku, wszystko z owym filozoficznym uśmiechem, którego nauczyły go lata spędzone w mundurze. A wśród tego, wciąż strzyże okiem w stronę ładnej i dzielnej nauczycielki Wiolety, i kiedy, w IV akcie, otrzymuje szczęśliwą wiadomość, iż posada, jaką zajmował wprzód, znów jest wolna, i że może wrócić do swej umiłowanej pracy, bez wahania podaje jej rękę na drogę życia; ani mu na myśl nie przyjdzie, na przykład, że mógłby zostać zięciem dolarów papy Wheeler.

Komedja ta nie jest bardzo dobrze napisana; kapitalny akt pierwszy obiecuje nam więcej niż dotrzymują następne, będące raczej szeregiem zabawnych epizodów, dla których amory Klaudjusza i Wiolety stanowią zbyt wąty kościec. Ale, wzamian, posiada ona coś lepszego niż dobrą budowę; posiada ów nieoceniony, dzie-

cięco niewinny humor, w którego atmosferze tak chętnie wyzbywamy się nudnego krytycyzmu! Humor ten odznacza się specyficznem amerykańskiem zabarwieniem, najłatwiej trafiającem do intelektu tych dużych dzieci, spracowanych przez dzień wyrabianiem dolarów: jest przyjemnie hałaśliwy, jaskrawy, nie gardzący żadnym efektem. Ileż, na przykład, słownego dowcipu trzeba by zużyć, aby stworzyć równoważnik wesołości owej sceny, gdy wykwiśnięty ubrany gentleman wygrywa na puzonie marsza z *Fausta*, podczas gdy służący akompaniuje mu szkandelami kuchennemi, a panna domu wybija takt trzepaczką? Co do mnie, przepadam za tym rodzajem; zgodziłbym się chętnie, aby w *Klaudjuszu* trzy razy tyle grali na trąbie, i aby p. Nowacki choćby z godzinę tak przyjemnie stroił fortepian.

Jest w tej komedji jedna jeszcze nuta bardzo charakterystyczna: to egzotyczność, jaką posiada dla tych groszorbów wszelkie zajęcie intelektualne, karjera naukowa. Nietylko służąca gotowa jest w tym domu pomylić *koleoptery* z kaloryferami; a kiedy wkońcu okazuje się kim ten Klaudjusz jest w istocie, Mr. Wheeler wymawia to słowo: »doktor nauk przyrodniczych« z paradnym odcieniem szacunku i — jakby wzruszenia ramion. Słyszeli o tem dosłownie tyle, co o żelaznym wilku! To nam tłumaczy tyradę z IV aktu o wyższości nauki nad dolarem, rzuconą jak gdyby przez rampę w amerykańską publiczność. Może się to zmienić w przyszłości, ale na razie, u nas, w Krakowie, ilość stopni naukowych przewyższa jeszcze stanowczo ilość dolarów...

Rolę tytułową grał p. Nowacki doskonale, powie-
Boy II.

działbym prawie za d o b r z e, gdyż stworzył w I. akcie z tego Klaudjusza postać tak zajmującą, iż później mieliśmy pretensję do autora, że nie potrafił go lepiej za trudnić. Ciągłe czekaliśmy od sztuki czegoś więcej, tak nas zaciekał ten pogodny filozof ze swoim mądrym, życzliwym uśmiechem i dyskretnie utajonym życiem wewnętrznym. Ożywioną i miłą parę młodych stanowili p. M. Modzelewska i p. Orzechowski; p. Bruczowa, jako Wioleta okazała, iż cnota jest jej niemniej do twarzy jak występki; szkoda, iż dość nijaki tekst roli dawał jej grze zbyt słabe oparcie.

W »panieńskiej serji« wieczorów *Bagateli* był to jeden z najniewinniejszych.

Teatr »Bagatela«: *Dom naprzeciwko*, sztuka w 4 aktach
Parsewała Londona.

ZA CHWILĘ ROZKOSZY

MARJA CARMİ

i tym podobne filmowe tytuły, tak powabnie i w takiej ilości zdobią wszystkie mury naszego miasta, iż sympatyczna scena »Bagateli« dała się uwieść pokusie współzawodnictwa, i wyświectliła nam wczoraj DOM NAPRZECIWKO. W sztuce tej, również za chwilę rozkoszy, Marja (Henryka Rivers), wprawdzie nie k a r m i, ale przechodzi stokroć cięższe perypetje duchowe. Bo proszę tylko posłuchać. Pani Henryka, żona byłego ministra, członka Izby lordów, »zapomniała się«. Widzimy ją, jak, późno w noc, bez światła, snuje z uroczym i przewrotnym dandysem, Ryszardem Cardyne, występne sam-

na-sam, będące klasycznym pasmem wyrzutów, jednań i pocałunków. Naraz, w chwili gdy barometr miłosny wskazuje »burzę«, Ryszard Cardyne widzi — i my wraz z nim — rzecz osobliwą: dzięki ciemnościom panującym w pokoju, rysuje się, na oknie przeciwnego domu, postać ludzka, postać mę z c z y z n y, który, ze światłem w jednej ręce a nożem w drugiej, przesuwa się ostrożnie. Mocno to pachnie zbrodnią, i, oczywiście, uderza Ryszarda; w tej chwili jednak własne sprawy tak bardzo zaprzatają klójących się na dobre kochanków, iż, doprawdy, nie mają czasu myśleć o cudzych. Jakoż, po burzliwym rozstaniu, Ryszard opuszcza mieszkanie lady Rivers, pozostawiając dom naprzeciwko własnemu losowi.

W istocie, tej nocy spełniono w domu owym zbrodnię na osobie znanego londyńskiego bogacza. Całe miasto, władze, rząd, w poruszeniu. Wszystkie poszlaki padają na pewną kobietę, zamieszkałą w tym samym domu; wyrok, skazujący ją na śmierć jest niechybny. Otóż, jeden tylko człowiek wie, że zbrodnię spełnił mężczyzna: widział go, owej pamiętnej nocy, Ryszard Cardyne, ale, gdyby przemówił, naraziłby cześć lady Henryki. Bez jej upoważnienia, uczynić mu tego nie wolno, nawet dla ocalenia ludzkiej istoty. Zwierza jej wszystko, błaga o to upoważnienie; w duszy Henryki toczy się walka: z jednej strony życie niewinnej, ale obcej kobiety, — z drugiej, opinia, stanowisko, mąż, dziecko! Siedm tygodni trwa jej wahanie (miła lala, co?), siedm tygodni, przez które toczy się proces; nareszcie, kiedy zapadł wyrok skazujący, Henryka, zmuszona ostatecznie

listem kochanka który grozi samobójstwem, decyduje się wyznać wszystko mężowi.

I tu wkraczamy w dziedzinę wzniosłości. Henryka, zrazu dalekimi aluzjami, później coraz wyraźniej, stara się wtajemniczyć lorda Rivers, który siedzi zatopiony w gazecie, w historję owej nocy. Ona nie widzi, ale my widzimy wyraźnie, że, w decydującej chwili zwierzeń, przez twarz szlachetnego lorda przebiega skurcz; ale opanowuje go w jednej chwili i zanurza się jeszcze głębiej w gazecie. Kiedy Henryka skończyła, Rivers wstaje spokojnie i mówi: »Ale, ale, czy wiesz, moja droga, że znalazł się prawdziwy morderca z domu naprzeciwko? Telefonowano mi właśnie z ministerjum; jakiś robotnik, ciężko ranny przy katastrofie w porcie, wyznał dobrowolnie, przed śmiercią, że to on był sprawcą owej zbrodni. A teraz, słucham cię, miałaś mi coś do opowiedzenia, byłem tak zaczytany, że nie uważałem co mówiłaś«. Można się domyślić, że Henryka nie kwapi się z powtórzeniem swojej nieaktualnej już historii; zmyśla coś na przódce, ale zostaje, na całe życie, z tą straszną wątpliwością w duszy: słyszał czy nie słyszał? My wiemy, że słyszał; gdybyśmy nawet nie zauważyli gry fizjognomji, poznalibyśmy to po owym »tragicznie« chwiejnym kroku, jakim Rivers opuszcza pokój! Ale szlachetny Par Anglii ma duszę rzymską: może cierpieć w sercu, ale nie może przyjąć do wiadomości, aby żona członka Izby lordów mogła się »zapomnieć«.

Sztuka ta, zręcznie napisana, stanowi jednak, po *Prokuratorze Hallersie*, jeszcze jeden dowód, iż, w zakresie sensacji kryminalnej lub innej, tam gdzie cały punkt ciężkości spoczywa na intrygującej treści a nie

na wartości słowa, teatr niełatwo wytrzyma konkurencję z kinem. Mimika filmu w zupełności wystarcza, aby oddać jaskrawą i grubą psychologję kryminalnych romansów; wzamian zaś, kino góruje nad teatrem nieograniczoną sprawnością w zmianie środowiska i równocześnie przedstawianych zdarzeń. Proszę sobie wyobrazić wczorajszą sztukę, rzuconą »na srebrny ekran«. Przez cały akt pierwszy, możemy być równocześnie w dwóch domach; naprzemian, minuta po minucie, brać udział w pieśczołach kochanków, to znów napawać się naocznie szczegółami krwawej zbrodni: co za przysmak dla amatorów! A cóż dopiero później: jesteśmy przed gmachem sądu w Londynie: ruch, gwar uliczny, zajeżdża automobil po automobilu (wieczny efekt filmowy, który się nigdy nie uprzykrzy!) wysiadają obrońcy z teczkami w ręku. Wnętrze sali rozpraw: niewinna na ławie oskarżonych, żandarmi, sędziowie w wielkich perukach, publiczność, etc. Cęła skazanej; jej ostatnie chwile, żegna się z dziećmi. Inny obraz: przygotowania do egzekucji, wznoszą szubienicę. A dopiero wśród tego, na tle tych przejmujących obrazów, pojawiały się raz po raz śliczna światowa lala — Marja Carmi czy jaka inna — załamująca ręce i dręcząca się wielkim problemem: przyznać się czy nie przyznać... Czujecie to bogactwo, tę wymowę kontrastów?! Tymczasem, w teatrze, wskutek skrępowania kulis, ów problem towarzyski — w tej formie, doprawdy, zbyt blahy i monstrualny zarazem aby się można było nim przejąć — wypełnia całą akcję, tło zaś odbija się tylko pośrednio i szematycznie w mało soczystych djalogach.

Co jest w tej sztuce miłe, to formy światowe. Teatr

jest nietylko rozrywką, ale i szkołą życia; jest, poniekąd, dla nas ruchomym *savoir vivre*'m. Uczy, iż, w najtrudniejszych sytuacjach, można się znaleźć z godnością i smakiem. Oto, na przykład, dama, która, zgrzeszywszy w chwili szału z młodym światowcem (tylko raz, jak zapewnia nas przez wszystkie cztery akty), postanawia rozstać się z nim na zawsze. Oboje są bardzo szczerze wzruszeni.

— Zachowam o panu (mówi dama) wspomnienie, jako o mężczyźnie brutalnym, który był dżentelmenem w każdym calu.

— Pani (mówi dżentelmen, całując ją ze czcią w rękę), jest to najzaszczytniejsza pochwała, jaka mnie mogła spotkać w życiu.

Życząc łaskawym czytelnikom, aby jak najczęściej spotykali się z równie zaszczytną pochwałą, żegnam ich na razie aż do najbliższej premjery.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Wielki człowiek do małych interesów*, komedia w pięciu aktach Aleksandra hr. Fredry.

Niewiele z humoru Fredry wydobyto we wczorajszym przedstawieniu: dlatego, patrząc na scenę, zainteresowałem się głównie problemem obyczajowym sztuki. Uderzyła mnie ona jako etap tej bardzo znamiennej ewolucji, jaką przebywa Fredro od *Ślubów panińskich* do *Ostatniej woli*. W epoce *Ślubów*, kiedy młody i sam rozkochany poeta maluje ten słoneczny obrazek, wówczas, jako synteza błogosławionego wiejskiego życia, staje mu

przed oczami słowo MIŁOŚĆ. Na schyłku lat, zgorzkniały myśliciel i obserwator kreśli, nad kominkiem wiejskiego dworku, inne kabalistyczne słowo, jako klucz do zrozumienia tej »wsi spokojnej, wsi wesołej«: TESTAMENT. Sukcesja i posag! W *Wielkim człowieku* jesteśmy w połowie drogi. W komedji tej widzimy Karola, młodego urwisa, który miałby może wszelkie warunki, aby być Guciem, ale brak mu jednej rzeczy: nie jest podszyty bogatym Radostem, jest, mówiąc poprostu, goły! I widzimy tego Karola-Gustawa, jak siedzi smętnie na wsi u krewniaka: fantazja mu grubo zrzęda, śmiech dźwięczy jakoś nieszczerze, chłopak szpera cały dzień po wszystkich herbarzach, czy w nich nie wynajdzie jakiej nieznanej paranteli, zwiastującej podeszłą w latach a bogatą ciotkę; towarzyszy w spacerach konnych posażnej kuzynce Matyldzie i znosi potulnie jej kaprysy, kiedy zaś, w ostatnim akcie, ta rezolutna panna ofiaruje mu sama swą rękę, Karol przyjmuje ją niemal ze łzami wdzięczności i rozczulenia, jako szczęście, o którym nie śmiał marzyć. Tak wygląda »Gucio« — bez majątnego wujaszka. Fredro pokazał nam złośliwie podszewkę *Ślubów panieńskich*.

»Choć szuler zgrany wszystko wyrzuci z kalety, Nie zgrał się, póki jedną ma sztukę monety«, powiada Mickiewicz, z wytrawnością godną starego bywalca z Monte-Carlo. Tak i ówczesny młody panicz wiejski, dopóki bodaj jaka bezdzietna ciotka widnieje na jego familijnym horyzoncie: ale gdy tej zabrakło, pozostaje już tylko jedna nadzieja: małżeństwo; nadzieja niepewna i zwodnicza, jak w ruletce gra na *numer...*

Podziwiam, w istocie, siłę pewnych komunałów.

Wciąż mówi się bezmyślnie o »zmaterjalizowaniu« dzisiejszych czasów. Zapewne, jedną z cech nowoczesnego społeczeństwa jest gorączka zdobywania majątku; ale gorączka ta jest zarazem, conajmniej w równym stopniu, gorączką pracy; jest wspaniałą ekspansją twórczości społecznej. (Nie mówię tu, oczywiście, o ostatnich latach wojennych i powojennych, wraz z ich niezdrową spekulacją). I czy temu nowożytnemu napięciu sił, talentów, energii, godzi się przeciwstawiać ów rzekomy »idealizm« dawnego świata, opartego wyłącznie na spokojnem posiadaniu (*beatus qui tenet*, jak mawiał pan Benet), ten spóźniony *ancien régime*, którego ostatnim odbłaskiem jest jeszcze epoka typów Fredry? Zapewne, nie troszczono się tyle o chleb powszedni, bo go było pod dostatkiem, nawet dla rezydentów; ziemia rodziła; ot, siedziało się przy kominku i obliczało lata bogatych krewnych i posagi panien. Ale czyż właśnie nie było najgrubszym materjalizmem to wciskanie się pieniądza, hipoteki, w uczucia rodzinne i pragnienia serca? to absolutne bałwochwalstwo wobec majątku, a wżgarda dla nieszczęśnika któremu go brakło, lub który, co gorsza, »zdeklasował« się jakąśdź pracą? I Fredro wiedział o tem dobrze, mimo iż dopiero w *Ostatniej woli* dał tej wiedzy wyraz pełen smutku i goryczy.

Na jednej z wysp polinezyjskich istnieje podobno taki obyczaj: raz do roku, sadza się starszych krewnych na bardzo wysokie drzewo, i trzęsie się; który spadnie, ten widać już »dojrzał«; który się utrzyma, tego zasadza się z oznakami czci, i zostawia — do następnego roku. Coś z ducha tego obyczaju odbiło się w naszym dawnym »święconem«. Co roku, odbywał się, przy sutym stole,

przegląd krewniaków; który z nich oparł się skombinowanej ofenzywie kielbas, placków i półgęsków, ten zuch; a jeśli padł na posterunku, zjadłszy na czczo, jako przekąskę, całe pieczone prosię i półmisek kołdunów, ha, trudno: wola boża! sukcesja do podziału.

Ten wyłącznie »sukcesyjny« światopogląd nie był zresztą bynajmniej naszą odrębną właściwością. Znajdujemy go wszędzie; a korzenie jego tkwią głęboko w ustroju owego minionego społeczeństwa. Studjując dawną komedję francuską, zawsze przykro odczuwałem ten »trupci ciąg«, jaki wieje z jej najweselszych nawet igraszek; zawsze czuje się w atmosferze, w myślach, tę czyjąś śmierć, koło której kręcą się wszystkie bliższe lub dalsze nadzieje. Czyjeś życie zawsze tu zawadza drugiemu życiu. Czasem przybiera to odcień tragiczny, jak np. w *Skąpcu* Moliera; czasem wstrętny, jak w tym obrzydliwym *Generalnym spadkobiercy* Regnarda. I nie mogło być inaczej. Władza, narzucenie drugim swej woli, była wówczas najsilniejszą z namiętności. Dopóki żył ojciec, trzymał w garści wszystko; syn, choćby dorosły, był niczem; był odeń najzupełniej zależny; praca zarobkowa, w dzisiejszem pojęciu, prawie nie istniała; urząd — nawet szarżę wojskową — trzeba było kupić. A jeżeli ojciec był złym człowiekiem? jeżeli był sknerą, dziwakiem? jeżeli ożenił się powtórnie i miał serce tylko dla nowej rodziny? jeżeli był długowieczny? wówczas, syn doczekał się sam starości, nie mogąc uczynić kroku wbrew kaprysowi ojca, wisząc przy nim w upokarzającej roli i licząc niecierpliwie jego lata. A wówczas były twarde życia i twarde charaktery... Montaigne powiada, iż »znał siła godnych szlachciców, którzy, z przyczyny

nadmiernego skąpstwa swoich ojców, nauczyli się za młodu kraść, tak iż później, nawet doszedłszy do majątku, nielacno mogli od tego odwyknąć». Stąd, ta ogromna różnica obyczajowa: dziś, śmierć ojca rodziny jest katastrofą, albo bolesnem wydarzeniem; wówczas, była otwarciem wrót więzienia, zdobyciem pełni egzystencji, życiem!...

Przeglądając kiedyś *Prowincjałki* Pascala (nawiasem mówiąc, lekturę zdolną rozerwać i zelektryzować najbardziej zblazowanego człowieka), natrafiłem na ustęp, cytowany z O. Gaspara Hurtado, w którym ten uczony kazuista hiszpański orzeka formalnie, iż »syn, nie popełniając tem bynajmniej grzechu śmiertelnego, może pragnąć śmierci ojca i cieszyć się z niej, byleby to było jedynie z przyczyny korzyści jaka nań spływa. a nie z przyczyny osobistej nienawiści«. Musiał być, zaiste, straszliwy nacisk tych obyczajowych konsekwencji twardego patriarchyatu, skoro aż religja zmuszona była z nimi paktować!

Tak sobie dumałem, patrząc na wczorajszą sztukę, w której, mimo, że w szczątkowej i zlagodzonej formie, odzwierciadla się jeszcze ustrój »dawnych, dobrych czasów«. I, wychodząc z teatru, piałem w duchu dytyramb na cześć epoki. w której żyjemy. Nie! nie wolno twierdzić, iż ludzkość kręci się wokółko lub idzie ku gorszemu. Być może, iż sukcesje i posagi nie straciły w zupełności swego wdzięku; ale faktem jest, iż każdy człowiek może dziś sobie sam, swoją pracą, stworzyć swobodną i godną egzystencję; iż może kochać rodziców, nie licząc ich lat i chorób; może całować w rękę starą ciotkę, nie zerkając czy się z niej trociny sypią: są dziś inne drogi życia,

niekoniecznie po trupach ciotek. Wreszcie, młode panny z »dobrych domów« a bez posagu, mogą dziś pisać na maszynie i flirtować smacznie z biurowymi kolegami, zamiast hodować kanarki, rezydować u bogatych krewnych i czekać staropanieńskiej »fluksji«. Zatem, jest lepiej, a da Bóg, będzie jeszcze lepiej: wszak »świat pracy« jest dopiero w załączku.

Przedstawienie wczorajsze dalekie było od ideału; teatr nasz nie ma dziś poprostu sił potemu. Jeżeli jednak, w teatrze, nie zawsze godnem polecenia jest mierzyć siły na zamiary, to przy Fredrze jest to koniecznem; lepiej czy gorzej, ale Fredrę grać trzeba. P. Dobrzański, jako Jenałkiewicz, nie miał ten impozycji, namaszczenia, wiary w siebie, jakie stanowią istotę tej kapitalnej figury; nie zdołał napęłnić domu swą ważną nicością. Był durniem, ale nie tym durniem rozkwitłym w słońcu. Staranny reżyser sztuki p. Nowakowski, grał Dołskiego bardziej może inteligencją artystyczną, niż sercem, ale grał trafnie, z miarą i gustem. Szczerze zabawny był w czwartym akcie, który wypadł najżywiej w całej sztuce. Brauwrowa rola Matyldy przerasta środki aktorskie i osobiste p. Hryniewiczówny; p. Wrońska jest debiutantką, o której, po wczorajszej Anieli, trudno jeszcze coś powiedzieć. Dobre typy drobnoszlacheckie dali pp.: Miarczyński i Szymborski. Mimo tych dość znacznych niedociągnięć, publiczność bawiła się doskonale. Tem większy tryumf Fredry.

Teatr »Bagatela«: *Moralność pani Dulskiej*, tragifarsa kołtuńska Gabryeli Zapolskiej, w 3 aktach.

Tak się jakoś uchowałem, że wczoraj po raz pierwszy w życiu byłem na *Pani Dulskiej*; dlatego jestem dziś w kłopotliwym nieco położeniu. Wszak zadaniem recenzenta jest wyprzedzać swoich czytelników, a nie człapać za nimi jak maruder, przeżywając naiwnie i na świeżo wrażenia, które oni dawno już przetrawili. A nawet i ta »świeżość« jest względna; stworzony przez Zapolską typ stał się oddawna lotnem pojęciem, jednym z owych skrótów myślowo językowych, będących już własnością ogółu, a wyrażających cały kompleks zjawisk. Nie znając sztuki, znałem ją najdokładniej.

Nie będę się tedy kusił o nową definicję *dulszczyny*, tego — jakby powiedział technik — »ubocznego produktu« demokracji. Antypody wszelkiego wdzięku, »tandeta« życia wyniesiona do wyżyn dogmatu, tępota i ciasność horyzontów, małostkowa drapieżność, to cechy tej pani Dulskiej, która, w swoim barwnym szlafroku, rozkłada się, niby potworny muchomor, na »secesyjnej« kanapie, pod oleodrukiem przedstawiającym zapewne jezioro Czterech Kantonów i kapliczkę Tella. Rzadko się zdarza spotkać typ, nakreślony z tak soczystą nienawiścią. Tak potrafi »urządzić« tylko kobieta kobitę. Są w niej rysy godne Harpagona (to »używane rigolo«!!) — ale, przy Dulskiej, Harpagon jest, w swej monomanji, niemal że poetą; u Dulskiej każdą przywarę matuje i spoczwarza tłumik mierności. Płaskość ta, z okrucieństwem przez Zapolską wyzyskana, sprawia, iż nawet przymioty pani Dulskiej stają się obrzydliwe;

nie poczytujemy jej za żadną zasługę tego, iż jest pracowita, skrzętna, dobra (mimo wszystko) matka... Zapolska umiała ją osiągnąć nawet w samym macierzyństwie.

Trzeba przyznać — co zresztą wielokrotnie uczyniono — że ta strona Pani Dulskiej, ona sama, jej środowisko, mąż, dzieci, to wszystko oddane jest z pomysłowością rysów, poczuciem sceny, lapidarnością powiedzeń na miarę najtęższych pisarzy scenicznych. Tak przenikliwa obserwacja, połączona z żywiołową siłą komizmu, działa, już sama przez się, dydaktycznie. Autorka podsuwa swoim młodszym i starszym słuchaczkom nielitościwe zwierciadło, zdając się mówić: »Strzeżcie się! to wy: takie jesteście dziś, albo będziecie jutro«. I niejedna zadrży może w duszy, i, wróciwszy z teatru, przez kilka dni będzie się starała trzymać w sobie na wodzy element *dulszczyny*... Niejedna Hanka i niejeden Felicjan zdziwią się, otrzymując nazajutrz, jedno mniej kusańców a drugie więcej cygar niż codziennie, i nie będą wiedzieli, że zawdzięczają to Zapolskiej.

Ale Zapolskiej to nie wystarcza. Jej namiętnością jest odkrywanie »ran społecznych« i kaznodziejstwo. Tytuł sztuki brzmi *Moralność* pani Dulskiej. Zapolskiej zawsze przede wszystkim chodzi o moralność...

I, o ile serdecznie się bawiłem celnością strzał, wypuszczonych w to monstrum apokaliptyczne, które, w kraciastej spódnicy i przydeptanych pantoflach, napelnia swym skrzekiem ognisko domowe, o tyle trudniej mi jest podążyć za autorką w te regiony. Już tragizowanie Zbyszka na temat kłatwy swej »dulskości«, zaniepokoiło mnie trochę. Miałem tu wrażenie, że autorka, z pewną forszą płuc, dmie w barchanową halkę mamy Dul-

skiej, zawieszoną jako żagiel u masztu, aby, z ciasnej kołtuńskiej sadzawki, wypłynąć na flukta »problemów społecznych«. A już kiedy się wynurza na powierzchnię sprawa Hanki, staje się w duchu jeszcze oporniejszy. Każdy pamięta zapewne o co chodzi: najpierw mama Dulska patrzy pobłażliwie na miłostki syna ze służącą, w nadziei, że go to zatrzyma w domu i odciągnie od birbantki; później, kiedy ten antydot grozi niepożądanym rezultatem, wypędza brutalnie dziewczynę. Zbyszek, na złość matce, oświadcza, w napadzie furji, że się z Hanką ożeni; ale, po tym wybuchu słomianego ognia, daje sobie to wyperswadować, i, przy pomocy kuzynki, mama załatwia rzecz pieniędzmi.

Przyznaję, iż zachowanie pani Dulskiej w tej sprawie było ze wszech miar obrzydliwe, że nie zdradza ani jednego ludzkiego akcentu; ale weźmy sam nagi, ostateczny fakt, weźmy jakąkolwiek przeciętną matkę dorosłego syna na jej miejscu: czy nie tak samo postąpiłaby zamożna gospodyni wiejska wobec komornicy, albo księżna (o ile je znam z powieści Mniszkówny) wobec swej lektorki? Czemuż tedy *moralność pani Dulskiej*, a nie *moralność pani Koguciny*, albo *moralność księżnej pani*? Mam pewien skrupuł, że tutaj autorka obciążyła poszczególne konto pani Dulskiej pozycją ogólną; oszłomiwszy widza swą zręcznością sceniczną, uczyniła tak, jak robi płatniczy w nocnej kawiarni, gdy, korzystając z nieuwagi »zawianego« gościa, sumuje mu do rachunku datę miesiąca.

Albowiem Zapolska, biorąc, dla jaskrawego kontrastu, ten popularny efekt, dotknęła tematu wybiegającego poza horyzont »dulszczyzny«, i wobec którego każ-

da mama, dulska czy nie dulska, stanie nieraz bezsilna. Co począć z młodością synów, pomiędzy wiekiem dojrzałości a wiekiem małżeństwa? Społeczeństwo, czując swą bezradność, nie chce słyszeć o tym problemie, zamyka oczy i uszy; w razie katastrofy, łąta rzecz, o! tak mniej-więcej jak pani Dulska, czasem trochę lepiej, czasem trochę gorzej. Ale czy w istocie nasza znachorka chorób społecznych uważa małżeństwo Zbyszków z Hankami za rozwiązanie kwestji? Dodajmy, iż autorka nie zrobiła nic, aby w nas obudzić sympatję do tej Hanki, czyniąc z niej raczej typ bardzo nieinteresującego dwunoga.

Zastrzegam się, że nie ujmuję się tu za panią Dulską, ale ujmuję się za artystyczną spójnością tej komedji. Takie »zeskamotowanie« problemu zawsze się mści; to też, z końcem drugiego aktu, zainteresowanie nasze słabnie: w pani Dulskiej zaczynamy widzieć przeciętną, skłopotaną matkę, przebieg zaś akcji staje się niecierpliwiący i przykry. Na zabawę za smutne, na powagę za płytkie.

Mistrzynią jest Zapolska w stawianiu ról; toteż aktorzy w jej sztukach grają »całą parą«. Wczorajsze przedstawienie było, pod tym względem, jednym z naj-
tęższych w »Bagateli«. Pani Dąbrowska przerażała wprost pełnią swej dulszczyzny, a mimo to znalazła sekret aby i w tej roli być sympatyczną; p. Trzywdar, jako niemy Felicjan, zaprawił grę mnóstwem humoru w mimicznych szczegółach; pan Nowacki wydobyl z roli Zbyszka jego niezdrową werwę, tak niewesołą w gruncie i mizerną, jak dola wczorajszego galicyjskiego »konceptysty«. Hankę grała, z prostotą i siłą, p. Łacka. Pp. M. Modzelewska i Malicka stanowiły żywy kontrast

w rolach dwóch dziewczynek, tak wyraźnie zwiastujących przyszły rozwój ich charakterów: Hesi, która, skoro opadnie kwiat młodości, godnie obejmie berło mamy Dulskiej, i Meli, anemicznego kwiatka, zamierającego bez słońca na tem podwórku. O p. Malickiej chowam dobrą pamięć za jej ładną rolę w *Świętoszku* Moliera, jeszcze w miejskim teatrze, i z przyjemnością patrzę na rozwój jej talentu. Zajmująco, z akcentem szczerego uczucia i prawdy, zagrała »lokatorkę« p. Szreniawa. Dulszczyznę załotną, sprytną i używającą życia wcieliła pani Sznage, »dulszczyznę« podmiejską, p. Modzelwska: obie role ujęte były pełno i trafnie; p. Modzelwska miała pyszną grę twarzy. Sądząc z rozbawienia publiczności na tej, zdawałoby się, tak ogranej sztuce, można wnosić, iż powodzenie typu, stworzonego przez Zapolską, będzie już trwałe, tak jak wiecznotrwałym, niestety, jego pierwowzór. Radzi nie radzi, posadźmy więc autorkę *Pani Dulskiej* z honorami wśród naszych klasyków, chociażby po lewicy.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Taniec czynowników*, komedja w 4 aktach Leona Birińskiego.

Wznowiony w sobotę *Taniec czynowników* jest nie-tyle komedją, ile garścią uscenizowanych anegdot na temat carskiej Rosji, wypełniających rozwlekłe nieco cztery akty. Rzecz dzieje się w czasie rewolucji w r. 1905, w pewnem gubernjalnem mieście. Gubernję tę obrali rewolucjoniści jako swoje *asylum*: w całej Rosji szaleć będzie burza, ale tam ma być spokój; dzięki temu, uśpiwszy

czujność władz, rewolucjoniści będą mogli tworzyć tam swoje kadry, mieć swoje drukarnie, zapasy amunicji, etc. Ale spokój ten nie odpowiada intencjom miejscowych władz, które w »tłumieniu rewolucji« widzą niewyczerpane źródło dochodów, kradzieży, nadużyć, awansów, etc. I powstaje operetkowo-paradoksalna walka: gubernator robi co może aby rewolucję wywołać, rewolucjoniści dokładają wszelkich starań, aby ją powstrzymać i stłumić.

Na tle tej akcji, idzie pod różgi dość zdawkowej zresztą i oklepanej satyry, cała Rosja. O czynownikach niema co i mówić; przedmiot aż nadto znany. Życie rodzinne, którego spory rąbek uchyla autor bardzo ciężką ręką, to bagno; rewolucjoniści, młodzież, to gromada krzykliwych i niedowarzonych chłystków. Lud, to ostateczny stopień ciemnoty i poniżenia. Ale zazwyczaj satyryk, kreśląc ciemny obraz, zostawia jakiś jasny punkcik, od którego tem bardziej odbijają grube mroki. Tym jasnym punktem, jedynym zdrowym mięszem w tej zgniliznie, jedynym sprawiedliwym w tej Sodomie i Gomerze, jest — żyd Goldman. I dziś, w kilkanaście lat po napisaniu, sztuka ta doczekała się swego epilogu. Czynownicy i rewolucjoniści pozagryzali się wzajem, chłop jaki był taki został, dobry zaś Jehowa, w uznaniu cnót Goldmana, podarował jemu i jego braciom tę Rosję, iżby w niej uczynili sobie ziemię obiecaną. Epilog bardzo pouczający.

Tych kilka słów wystarczy zarazem, aby się domyślić, w jakiej mierze sztuka ta należy do »rosyjskiej« literatury.

Z. punktu widzenia scenicznego, ma komedja ta

jedną wadę: większość ról pisana jest w ten sposób, iż wymaga nieustannego krzyku. Skutek jest ten, iż aktor po paru minutach traci głos, przedstawienie zaś staje się koncertem najprzeróżniejszych chrypek. Najdotkliwiej nadwężył swoją krtanią p. Guttner, pozatem wielce sprężysty gubernator. Zresztą, wszystkie role spoczywały w pewnych rękach; z młodych sił podnieść należy p. Bracką za jej zabawnego Wanjuszę, oraz p. Solarzkiego, który dobrze schwycił ton studenta-marksisty, przejętego ważnością swej młodocianej osoby, oraz swego »światopoglądu«. Typ ten przywodzi na pamięć owo klasyczne Szczedrynowskie *credo* rosyjskiego »wolnodumcy«: *Boga niet, dusza eto kletoczka, atca w mordu można* (Boga niema, dusza to jest komórka, ojca w m... można).

Teatr »Bagatela«: *Samson i Dalila*, tragifarsa w trzech aktach Swena Langeo.

Sztuka ta pochodzi, zdaje mi się, z owej, niedawnej zresztą epoki, kiedyto modnem było wprowadzać, jako bohatera, artystę, zwłaszcza poetę. Otóż, poeta jako bohater ma swoje poważne niebezpieczeństwa. Przedewszystkiem, autor nie może mu dać więcej polotu, niż go sam posiada. Aby stworzyć Fantazego, trzeba być Słowackim; a Fantazy, w dodatku, nie występuje jako »zawodowiec«; mógłby być równie dobrze wielkim panem, bawiącym się w poezję. A już z chwilą, gdy poeta wkracza na scenę jako taki, z chwilą gdy na tym charakterze opiera swoje pretensje do kobiety, do społeczeństwa, instynktownie czujemy się niezdadni do rozstrzygnięcia

sporu, dopóki — dopóki ten poeta nie przyśle nam swoich książek do przeczytania. Jeżeli, w *Mistrzu*, Bahr przedstawi nam p. Kajetana Dor i powie: »to jest genialny operator«, przyjmujemy to bez zastrzeżeń; czemu nie; ale poety narzucić w ten sposób niepodobna. Ostatecznie, przy bardzo dobrej woli, możemy mu udzielić kredytu moralnego na przeciąg jednego lub dwóch aktów; ale wówczas cała sztuka cierpi na tem: fundamenty jej stoją jak gdyby na piasku.

Odbija się to we wszystkim. Zazwyczaj, nie mogąc przedstawić go od wielkiej strony, autor ukazuje nam tego poetę od strony drobiazgów: w jego kapryсах, wybuchach, dzieciństwach, etc. I znowuż trudność: te same rzeczy, które mogą być wdziękiem wielkiego poety, będą w najwyższym stopniu niecierpliwiące u poety miernego, lub choćby niesympatycznego nam duchowo: znów wchodzi w grę nasz stosunek do jego talentu. Aby ocenić, w jakim stopniu można mu przebaczyć, że brzyd-ko je i źle się ubiera, musielibyśmy czytać jego wiersze. Skoro się dowiadujemy, iż poeta, pod wpływem nieszcześliwej miłości, złamał pióro, możemy pomyśleć: »Cóż za nieszczęście!« ale możemy też powiedzieć: »chwała Bogu«. To zależy od tego, co to za poeta.

Zwłaszcza te pretensje do kobiety! Wogóle, zawsze mi się wydawało, że jest w tem pewne nadużycie. Poeta ma prawo do okłasków, honorarjów, nekrologu, ewentualnie pomnika, ale na tem koniec. W miłości, jak w tramwaju, jest zwykłym pasażerem. Jego talent czy gloria mogą być, niewątpliwie, jednym więcej atutem, jednym więcej powabem męskim w oczach kobiety; ale, z chwilą gdy ten powab nie działa lub przestał na nią

działać, niema o czem mówić; wszelkie rekryminacje są jałowe. Rekryminacje takie mogą — jak u Mickiewicza czy Musseta — stać się wspaniałą i wieczną poezją, ale na to musiały być napisane, i t a k n a p i s a n e. Jedyne z tego punktu widzenia może nas, od stu lat, interesować banalna przygoda Adama i Maryli; pozatem, każdy z czytelników *Czasu* miał, jestem pewien, o wiele ciekawsze. Dlatego, jeżeli na scenie, bohater mieniący się poetą, podnosi wielki krzyk, że go kobieta nie kocha, mimowoli odpowiadamy mu w duchu: »Nie kocha cię? Doprawdy? idźże z Bogiem, dobry człowieku, jeżeli zresztą nie masz nic ciekawszego do powiedzenia«.

Ale nie procesujmy się z autorem; to jest, doprawdy, szkaradna manja. Uwierzmy mocno (to nieodzwonne), że ten Piotr jest wielkim poetą w przededniu tryumfów i sławy. Powiększmy go nawet jeszcze. Wówczas, ujrzymy coś w rodzaju Balzaka, takiego, jak go nam pokazują bjoografowie i portrety: przyciężkiego i trywjalnego nieco olbrzyma, naiwnego życiowo i prostego, jak dziecko, mającego w sercu skarby tkliwości i wiary, w oczach płomień pracy i genjuszu. Ten poeta ma żonę Dagmarę, aktorkę, bardzo pospolitą kobietkę, którą ubóstwia, ale nie bardzo umie z nią żyć: jest albo tylko duchem, albo tylko ciałem, nie umie jakoś zespolić tego w jedność... Ta gąska Dagmara wypomina mu to wcale trafnie. Ona, nie kocha męża; nie zna się na jego wielkości, a razi ją we wszystkich drobiazgach; ideałem jej jest pan Majer, zamożny kupiec, wcielenie równej, wygodnej, na dobrobycie opartej egzystencji. Nie ukrywa tego zresztą Piotrowi, który też cierpi straszliwie; wogóle, trzeba zauważyć, iż ta Dalila bardzo mało (przy-

najmniej na scenie) kusi swego Samsona; raczej robi wszystko, aby go lojalnie od siebie odstręczyć. Z końcem pierwszego aktu, Dagmara już się porozumiała ze swoim Majerem, Piotr przejrzał, sytuacja jest dość jasna.

Cóż zatem będzie dalej? Gdzież jest *Schürzung des dramatischen Knotens*, które, jak mnie uczono w szkole, ma następować tuż po *ekspozycji*? Owszem, jest; jest niem sztuka Piotra, pod tytułem *Samson i Dalila*. Równocześnie z przybyciem Majera, z końcem aktu, Piotr otrzymuje wiadomość, iż sztukę jego przyjęto do grania; w Dagmarze obumarła wprawdzie miłość, ale żyje próżność aktorki i kobiety: partja jeszcze nie stracona.

I drugi akt przenosi nas na scenę teatru, podczas próby. Sztuka Piotra, można się domyślić, jest przejrzystym symbolem: Samson, to on, Piotr; Dalila, to Dagmara; Filistyni, to publiczność, »filistry«; wódz Filistynów to — znieawidzony Majer. Piotr duszę swoją zamknął w tej sztuce! I, jak w pierwszym akcie patrzyliśmy (zaznaczyłem już: przy dużym nakładzie dobrej woli) na tragedję człowieka, tak tu patrzymy na tragedję autora: widzimy duszę poety, jak obija się i krwawi o trywjalność kulis, apatję reżyserji, rutynę, tępotę i lenistwo aktorów. Piotr szaleje: miota się, gra, deklamuje, próbuje swoim ogniem rozgrzać to martwe ciało: na-próżno! Mogłaby to być scena zabawna i żywa; ale znowuż tutaj mści się ten sam grzech pierworodny »poety« jako bohatera: gdybyśmy mieli więcej zaufania do tej jego tragedji! Toć zdarzało mi się być na próbie bardzo miernych utworów, na której autor przechodził zupełnie podobne wzruszenia, budząc zarazem w świadkach zu-

pełnie odmienne uczucia... Aby się tedy przejąć, musielibyśmy znowuż znać ową tragedję; a ten urywek, który z niej słyszymy, oraz to co Piotr o niej mówi, nie jest zbyt obiecujące...

I oto, w chwili gdy Piotr, rozgrzany własną poezją, nawpół przytomny, rzuca Filistynom płomienne wyzwanie, zjawia się naprzeciw niego — Majer (będący obok innych zajęć dekoratorem teatralnym)! I w oczach jego i Dagmary, Piotr spostrzega błysk porozumienia. Oszalały, skacze Majerowi do gardła; w tej chwili, tłum statystów, grających Filistynów, rzuca się nań, jako na Samsona, i obezwładnia go. Za chwilę, scena się opróżnia, wszystko pierzcha, czując w powietrzu kulis prawdziwy dramat; biedny Samson, chwiejny, drżący, złamanym krokiem starca opuszcza teatr.

O ile w tych dwóch aktach autor umiał niejaką banalność koncepcji osłonić zręcznością sceniczną, oraz nowością akcesorjów, o tyle w akcie trzecim banalność ta staje przed nami naga jak grecki posąg, albo jak Wenus rodząca się z morskiej piany. Piotr, nabłądziwszy się kilka dni po lesie, wraca do domu z oznakami rozstroju umysłowego. Zastaje tam Dagmarę z Majerem w bardzo dobrej komitywie; wystrasza ich z pokoju rewolwerem, poczem, zostawszy sam, mówi że »poezja musi umrzeć« i zabija się. Oto jak się, tanim kosztem, »pogłębia« sztukę, łatając zarazem, bardzo wygodnie, niedostatek inwencji; ta głębia kosztuje ściśle tyle, co jeden ślepy ładunek do rewolweru; stanowczo, »płytkość« bywa o wiele droższa. Nawiasem mówiąc, skoro już autor wprowadził do sztuki poetę, powinien był się bardziej liczyć z psychologją typu; nie słyszałem ani o je-

dnym wielkim poecie, któryby, w podobnych okolicznościach, strzelił sobie w łeb; słyszałem natomiast o bardzo wielu, których talent czy genjusz tem wspanialej rozbłysnął w takiej bolesnej próbie. Poezja nie umiera tedy od cierpienia; poeta żyje w cierpieniu, jak ta przysłowiowa »salamandra w ogniu«.

W umiłowaniu, z jakim p. Brydziński opracował tę rolę, spostrzegam rys, który zaznaczyłem już po *Tajfunie*: jest to bardzo żywiołowy aktor, lubiący się »wygrać«. Oddał na usługi autora cały swój temperament, bogate środki techniczne, i, na tle dość nieciekawego Piotra jakiego daje teks sztuki, stworzył ciepły i pełny typ artysty. Czuło się, że, w tym człowieku, wszystko wewnątrz drga, kipi, śmieje się, płacze, ale ani przez chwilę nie pozostaje w spokoju. W drugim akcie, w wielu momentach, przypominał mi ludzaco starego Żeleńskiego (przed laty) na próbach swoich oper. (»Fagot drugi, ty hyclu jeden, *fis!*...«) Rola Dagmary również wymagałaby od aktorki aby wiele »nadrobiła sobą«; p. Bruczowa zagrała ją inteligentnie. Nie śmiem twierdzić (gdyż, ostatecznie, reżyser zna się na tem lepiej ode mnie), ale zdaje mi się, że oddanie p. Fritschemu roli Majera, było omyłką: ten ideał łatwego i miłego filisterskiego życia nie mógł się Dagmarze ucieleśnić w postaci kościanego dziadka, którego pokazał nam p. Fritsche. Satyryczną postać »pierwszego amanta« oświecił pan Brzeski z humorem i znawstwem przedmiotu; p. Trzywdar, jak zawsze, potrafił stworzyć typ w drobnej roli dyrektora teatru; toż samo p. Zbucki. Publiczność z zaciekawieniem oglądała w drugim akcie kulisy »Bagateli«.

oraz jej personal techniczny, który wystąpił w komplecie w roli Filistynów.

Teatr »Bagatela«: *Ten trzeci*, komedia w 3-ch aktach
Sabadino Lopeza.

Moralność publiczna miewa swoje paradoksy. Król, który, w ciągu czterdziestoletniego panowania, doliczy się pięciu kochanek, przechodzi do historii jako monarcha wysoce »rozwiązły«. Żona, od której świat nie żądał zbyt ścisłego rachunku z postępów jej za życia męża, spotka się z surowem potępieniem, jeżeli zechce bogobojnie wyjść za mąż zbyt rychło po jego śmierci. A najnotliwsza w świecie osoba, która miała nieszczęście owdowieć dwa razy, i zapragnie po raz trzeci obdarzyć kogoś swą ręką, popelni więcej niż niemoralność, bo — nieprzyzwoitość! Ta ostatnia sytuacja, będąca treścią wczorajszej sztuki, dowodzi, iż, niezależnie od moralności publicznej, istnieje jakieś inne, dość nieuchwytnie prawo, które możnaby nazwać obywatelnością publiczną, prawo niezależne od etyki, czasem z nią sprzeczne, w każdym zaś razie od niej silniejsze. Autor wczorajszej komedji zaobserwował ten fenomen społeczny wcale przenikliwie; to też, sztuka ta, mimo iż problem jej jest, sam w sobie, dość błahy i wyjątkowy, łatwo mogłaby się stać punktem wyjścia dalej idących refleksyj.

Poprzestańmy na stwierdzeniu, iż stan wdowieński miewa, dla kobiety, swoje trudne, a nawet humorystyczne strony. Młoda wdówka, ciepła wdówka, wesola wdówka, zawsze były w literaturze obfitym tematem do

konceptów. Przed kilku laty, pamiętam, ubawiło mnie, gdy młoda wdowa ze znanej krakowskiej rodziny, wyszedłszy powtórnie za mąż, opublikowała, za pośrednictwem dzienników, 20 koron złożonych na cel dobroczynny, zamiast światła w dzień zaduszny na grobie ś. p. pierwszego męża. Ale czy nie więcej jeszcze baw nas, kiedy, jak we wczorajszej sztuce, kobieta zdoła już postradać drugiego małżonka, a jeszcze, siłą dorocznego zwyczaju, składa na grobie pierwszego wieniec z napisem »nieutulona w żalu wdowa«? Jak postępować w takich sytuacjach, w których niepamięć jest brakiem serca, pamięć brakiem gustu? Słuszną robi uwagę autor wczorajszej sztuki, iż istnieją postęпки, same w sobie godziwe i niewinne, które, mimo to, zawsze będą sprawiały wrażenie śmiesznych i nieprzyzwoitych: np. kiedy kobieta powije trojaczki. Otóż, zdaje się, do tej samej kategorii należy chcieć trzeci raz wyjść za mąż.

Osobą, która zamierza dopuścić się tego nietaktu, jest pani Katarzyna Calmini, ładna, miła i zamożna »kobieta trzydziestoletnia«. Postradała dwu mężów wskutek nieszczęśliwych wypadków, kochała lojalnie obu, i zachowała, dla swych rzetelnych przymiotów, dawne miejsce w rodzinie każdego z nich. Co rok, poświęca kolejno po parę tygodni ojcu pierwszego męża i matce drugiego męża, bardzo dyplomatycznie unikając zetknięcia tych dwu żywiołów. Ale cóż! wspomnienia, choćby dubeltowe, nie zawsze wystarczą kobiecie do życia, zwłaszcza pod gorącym niebem Włoch. Zjawia się ktoś, człowiek zresztą ze wszech miar tego godny, kto po raz trzeci zbudził serce pani Calmini. Wielbiciel jej nie uważa zrazu małżeństwa za nieodzowny warunek do szczęścia,

że jednak trafił w pani Katarzynie na kobietę z gruntu uczciwą, biorącą życie poważnie, decyduje się na sakrament. Wprawdzie wiadomość (przedtem nie wiedział o tem), iż jego wybrana była już dwa razy zamężną, oburza do głębi jego poczucie estetyki moralnej, ale wkońcu miłość zwycięża. Jednakże zachodzą nieoczekiwane przeszkody: oto świat, reprezentowany przez trzy rodziny pani Calmini — jej własną i obu jej mężów — podejmuje istną kampanję, aby zwalczyć to jej postanowienie. Ten sam świat, któryby jej darował zapewne nie jeden, ale i więcej grzeszków mniej lub więcej dyskretnych, któryby uznał nawet, bez zbytnich trudności, półoficjalną pozycję »przyjaciela«, nie może się pogodzić z tem, aby można było trzeci raz wyjść za mąż! To nielogiczne, niekonsekwentne, ale tak już jest: moralność może być, w pewnych warunkach, nieprzyzwoitą. I tak wszyscy podają sobie rękę, aby zatruć egzystencję zakochanej parze i zbrzydzić godziwe marzenia o szczęściu, aż wreszcie, zrozpaczona pani Kasia mówi do ukochanego: »Chcieliśmy szczerze połączyć miłość naszą z wymaganiami prawa i religji; robiliśmy, cośmy mogli w tej mierze; ale, skoro świat bezwarunkowo jest temu przeciwny, bądźmy, poprostu, szczęśliwi...« I niedoszli państwo młodzi padają sobie, bez innych ceremonji, w objęcia, ku wielkiej uldze... obyczajności publicznej.

Komedja ta jest tedy, jak widzimy, inteligentnym i nie pozbawionym głębszej perspektywy żartem. W tego rodzaju utworach, droga jest dwojaka: albo myśl autora wyłania się z konfliktu żywych ludzi, żyjących na scenie własnem istnieniem, albo też podaje nam ją autor sam, rozkładając partje dialogu między skonstruowane w tym

celu marionetki. *Ten trzeci* należy raczej do drugiego typu; jednakże, dzięki pewnej zręczności scenicznej, oraz umiejętnemu wyzyskaniu elementów komizmu, sztuka, zwłaszcza w pierwszych dwóch aktach, jest zabawna.

Najwięcej ludzkich pierwiastków dał autor tej miłej pani Katarzynie, za którą należą się p. Łąckiej wszelkie pochwały. Artystka była, w myśl intencji autora, kobietą pełną wdzięku, dobrą, delikatną, uczciwą, ale która z podwójnej żałoby ocaliła swą kobiecość i nie myśli z niej rezygnować. Kobiecość ta przebijała w każdym słowie i ruchu p. Łąckiej. Dobrym jej partnerem był pan Orzechowski, jak zawsze swobodny i ożywiony w tych lekkich rolach. P. Dąbrowskiej nie potrzeba mówić komplementów; p. Skalska ładnie zagrała młodzieńkę a nad wiek wytrawne dziewczątko. P. Wojciechowski, jako hr. Alciati, miał rolę najtrudniejszą dla młodego artysty, bo wymagającą pełnej swobody i doświadczenia scenicznego. Reżyserja była staranna, tylko jednemu z salonowców w trzecim akcie miało się ochotę rzec, słowami Pisma: »Przyjacielu, jakoś tu wszedł, nie mając szaty godowej?«

Teatr miejski im. J. Słowackiego: *Orlątko*, dramat w 6 aktach, Edmunda Rostanda.

Kiedy, przed dwudziestu paru laty, zjawił się na scenie francuskiej *Cyrano de Bergerac*, przyjęto tę uroczą »komedję heroiczną« z nieopisanym zapalem. Rzadko kiedy utwór zjawił się w tak szczęśliwym momencie: z jednej strony znużenie publiczności realizmem, *ibsenizmem*, psychologizmem, inwazją obcych literatur;

z drugiej przyływ nacjonalizmu podrażnionego »Dreyfusjadą«, — wszystko to przyczyniło się do pomnożenia tryumfu *Cyrana*. Ten »kadet gaskoński«, wraz ze swym nieskalanym »pióropuszem«, stał się, dla wielu, gloryfikacją armji: jakiś dziennikarz paryski pisał, w szale elokwencji, iż sztuka ta »buchnęła niby fanfara czerwonych spodni«... Ale i bardzo poważna krytyka (np. E. Faguet), dała się porwać entuzjastycznemu nastrojowi, witając w *Cyranie* nową erę poezji, godną największych epok literackich.

Juljusz Lemaitre, ten tak wrażliwy, bystry, a zawsze żywy i ludzki krytyk, nie stracił zimnej krwi; artykuł jego, nie szczędzący zresztą zasłużonych pochwał komedji Rostanda, zaczynał się od tych słów: »Nie byłem na premierze *Timokratesa* Tomasza Corneille, ani nawet na premierze *Nieszporów sycylijskich*. Kazimierza Delavigne, na których publiczność biła prawo bez przerwy przez ciąg całego antraktu. Ale to fakt, że *Cyrano de Bergerac* jest największym, o wiele największym sukcesem, jaki widziałem w ciągu trzynastu lat mego zawodu krytyka teatralnego«.

Zacytowałem ten ustęp, ponieważ stanowi on wyborny przykład wykwintnego tonu, jaki panuje w literackiej krytyce we Francji. W jednym zdaniu, powiedziane tu jest wszystko: nazwisko *Tomasza* Corneille, tego małego brata wielkiego Corneille'a; przypomnienie niebywałego sukcesu dwóch sztuk, wówczas najzupełniej już wyblakłych i zapomnianych, — trudno, w istocie, o wymowniejsze *memento mori*, o dotkliwsze oblanie zimną wodą nieumiarkowanych zapałów: i to wszystko w jednym niewinnym i pełnym kurtuazji zwrocie. Tak osa-

dziwisy rzecz we właściwym miejscu, może następnie krytyk rozplywać się szczerze nad istotnymi zaletami utworu: dla umiających czytać, powiedział co myśli.

Zarówno dalsza twórczość Rostanda, jak też i późniejsza, spokojna jej ocena, przyznała raczej słuszność pogładowi Lemaitre'a. Nikt nie uważa dziś *Cyrana* za epokę literatury francuskiej, tak samo mniej więcej, jak nie są w niej epoką *Trzej muszkietierowie*; co nie przeszkadza, iż ta komedia Rostanda pozostała do dziś dziełem niepospolitem, świetną erupcją francuskiej werwy, sentymentu, łatwości i barwności słowa, oraz rasowego instynktu teatralności.

Tę samą zdolność poetyckiej wizji, nietyle głębokiej, ile błyskotliwej i nieomylnie popularnej, odnajdujemy — mimo iż z mniejszą już samorzutnością inspiracji — w *Orlątku*. Dla mnie, sztuka ta rozpada się na dwie części: akt pierwszy, który jest szczerem widzeniem poety, i reszta aktów, która jest nadbudową teatralnego majstra, świetnego wersyfikatora i wytrawnego znawcy efektów, jakie można wydobyć, grając na strunach narodowej ambicji i uczucia.

W tym pierwszym akcie, mamy już całe »orlątko«. Widzimy bladego, wątłego chłopca, jak snuje się po tym cesarskim Schönbrunie, obcy myślą, obcy językiem, zdala trzymając się od gwaru rozmów, zdala od pieśzcot matki, którą mierzy spojrzeniem Hamleta. Skąd on się wziął taki? kto potrafił temu potomkowi Habsburgów, wychowanemu od dziecka na wiedeńskim dworze, zaszcześcić poczucie przynależności do tego ojca którego nie może pamiętać, którego wszystko dokoła każe mu

uważać za zakalę krwi macierzyńskiej, za wcielonego szatana, uzurpatora, parwenjusa? Niewiadomo. Może to ostatnia myśl ojca, konającego hen, na wyspie św. Heleny, musnęła pocałunkiem czoło chłopca i przyłgnęła doń niestartym stygmatem. Na tym dworze, gdzie matka jego rozkwita uwolniona z pod jarzma *Buonapartego*, młodziutki »książę Reichstadu« (on, niegdyś król rzymski!) więdnie, usycha. Trawi go jedna myśl: polecieć na skrzydłach do tej ukochanej Francji, której nigdy nie widział i nigdy nie ujrzy, włożyć na czoło cesarską koronę, przekazaną mu przez ojca, i podjąć rycerski trud jego życia. Pragnie tego ze wszystkich sił; — i równocześnie drży: szepta mu coś, że to brzemie nie na jego siły, że nie dziedziczy się tego co było jakby nierealnym snem, fantastyczną budowlą wzniesioną rzutem genjuszu. Zresztą, rzeczywistość budzi go co chwilę z marzeń; co chwila sieć szpiegów, ochmistrzów, mentorów, przypomina mu, że ten rojny zamek jest jedynie złotą klatką, którą przeznaczono mu na dożywotnie więzienie.

Lekcja historii. Księżę otrzymuje staranne wychowanie; uczą go wszystkiego, nawet strategii, taktyki! Hr. Dietrichstein, nauczyciel, wyklada mu właśnie epokę wojen napoleońskich. Księżę słucha ironicznie wszystkich oficjalnych omówień, kłamstw i wybiegów, mających pomniejszyć czyny olbrzyma i zasłonić porażki, upokorzenia Habsburgów. Bawi się, wyciąga swego profesora na słówka, przypiera do muru. A co było w roku 1808, a w 1809? dopytuje się złośliwie. Profesor miesza się; księżę zaczyna recytować sam, stopniowo ogarnia go wzruszenie, oko płonie ogniem, entuzjazm chwyta go za włosy. Zna, wie wszystko, każdy krok, każdy manewr

»boga wojny« swego ubóstwianego ojca: Austerlitz, Aspern, Wagram, nazwy tak straszliwie brzmiące tym murom schönbruńskim, lecą z jego ust jak błyskawice. I, nawpół-przytomny, w upojeniu, śpiewa ten heroiczny poemat zwycięstwa, aż wreszcie, w napadzie dławiącego kaszlu, osuwa się wyczerpany na fotel.

Książe zostaje sam. Wtem, pukanie do drzwi; to pan von Gertz przyprowadza księciu baletniczkę, Fanny Elssler. Dwór chętnie widzi, gdy się książę bawi miłostkami; to najlepszy antydot na niepotrzebne myśli. Z okrzykiem: »Franz! mein Franz!« tancerka rzuca mu się na szyję. Pan von Gertz wycofuje się dyskretnie. Młodzi zostają sami: skorzystają zapewne z tej chwili swobody. Naraz, zaledwie obcy natręt opuścił komnatę, Fanny pochyla się w pełnym czci ukłonie do stóp — Napoleona II-go. »Sire...« szepce: »Mów, mów, co było dalej«, woła wzruszony książę. »Zatem, Sire, w roku... cesarz Napoleon wyruszył...« I, przez usta ślicznej Fanny, zaczyna się druga lekcja historii: wiemy już teraz, skąd książę zna dzieje swego ojca; to niewidzialny spisek kobiet, którego Fanny jest narzędziem, krąży koło poetycznej głowy tego chłopca, i podsyca w nim tchnienie bohaterkiej spuścizny.

To jest, doprawdy, piękne. Z bardzo szczupłych i wątpliwych danych, jakie historia przekazała nam co do osoby i psychologii księcia Reichstadt, Rostand wydobyl tu wszystkie elementy poezji, jaką mogły zawierać — zapewne tylko w zarodku — nikle losy tego pogrobowca ojcowskiej sławy. Połączył tu maestrję scenicznych efektów z pierwiastkiem wzruszenia artysty. Sztuka mogłaby się niemal zamknąć na tym pierwszym akcie.

Bo dalej, przeważa już, z konieczności, pierwiastek grubiej teatralny. Zbudować d r a m a t z dziejów tego pacholecia, dziejów które spełniły się wyłącznie w sferze nieuchwytnych marzeń, to znaczy, potrosze, kręcić z piasku bicz; to zadanie, przy którym trzeba było przywołać na pomoc całe prestidigitatorstwo kulis. Rostand robi to z brawurą i swadą godną samego Cyrana de Bergerac. Patrząc przez kilka godzin na ten kalejdoskop efektownych i arcyzręcznie obmyślonych scen, słuchając tej zawrotnej wymowy, arpedżującej śmiało pomiędzy biegunami humoru a patosu, mimowoli słyszy się jakgdyby rytm słynnej ballady kadetów gaskońskich: przy każdym nowym »kawale«, powtarza się w duchu z zadowoleniem jej refren: *A la fin de l'envoi, je touche!*

A gdyby ktoś, szczególnie twardy z natury, oparł się tej potocznej werwie i zanadto był skłonny analizować ją jakoś tych efektów, powinien pamiętać o jednym: mianowicie, że ta sztuka pisana jest dla Francuzów; że to ich mały »Kościuszek pod Raclawicami«. Wprawdzie, kult Napoleoński z łatwością znajdzie i u nas naturalny odzew, jednak jakże jeszcze inaczej musi przemawiać do uczucia Francuzów ten pyszny Flambeau, wcielona wierność Wołodyjowskiego z odcieniem humoru i obrotności Zagłoby; jak musi poruszać ich wyobraźnię sam widok tej równiny Wagramskiej, ta lekcja historii w I-ym akcie, ta kołyska króla rzymskiego, i opis jego koronacji, którego słuchając z upojeniem, umiera młody książę! A ten Metternich, niby djabeł w bajce, raz po raz wydrwiony, wystrychnięty na dudka, ileż musi budzić uciechy!

I jeszcze jedno: sztuka ta obliczona była na psychologję przedwojenną. Nigdy może nie byślimy tak oporni jak dziś, gdy chodzi o to aby się dać porwać apoteozą jakichś dawnych czynów wojskowych. Jesteśmy tak zmęczeni! tak mamy dosyć marszów, kontrmarszów, kartaczy, przyczółków mostowych, całej poezji bagnetu! I kiedy potomek Napoleona snuje marzenia, aby znowu, trzeba czy nie trzeba, na czele wiernych grenadierów zamiatać Europę kulami, mimowoli wykrzykujemy w duchu, przerażeni: »Jezus Marja! Znowu! Dajcież pokój!« Nie, stanowczo: mimo całej sympatji do księcia Reichstadt, trudno nam się zapalić do jego powrotu na tron z tymi ideałami. Zanadto gruntownie poznaliśmy związki rzeczy wielkich z małemi; wiemy, że każdy świeży laur na czole tego Napoleonka, to, dla biednej Europy, perspektywa pijania przez kilka lat herbaty z sacharyną...

Wystawienie *Orłatka*, dotąd zabronionego przez austriacką cenzurę, było niezwykle udane. Począwszy od butów księcia Reichstadt, aż do zbiorowych scen świetnie wyreżyserowanych przez p. Sosnowskiego, wszystko nosiło cechy wykończenia, i było, mówiąc utartym zwrotem, na poziomie europejskim. I gra artystów stanęła bez wyjątku na wysokości zadania. Podobno p. Białkowski oddawna marzył o roli księcia Reichstadt, i słusznie: przeczuwał widocznie, iż pozwoli ona najpełniej wypowiedzieć się jego talentowi. Rola ta leży na nim jak ulał; nawet te cechy, które kiedyindziej przeszkadzały czasem p. Białkowskiemu, pewna jakby organiczna melancholja, przygaszenie, tutaj schodziły się doskonale z psychologją postaci. Wiersz mówił p. Białkowski szlachetnie, z młodzieńczym porywem, i, co godne podziwu,

utrzymał tę olbrzymią rozmiarami rolę do końca na wysokości tonu, znajdując w ostatniej scenie konania wzruszające akcenty.

Pozatem, z ogromnego afisza, pozwolę sobie wymienić kilka głównych ról: Flambeau p. Guttnera, Metternich p. Nowakowskiego i cesarz Franciszek p. Jednowskiego, były to postacie, każda w swoim rodzaju, skończone i żywe. Z pań główne role oddały z powodzeniem: p. Bednarzewska (Marja Ludwika), p. Hryniewiczówna (Hr. Camerata), oraz p. Kłońska (Arcyksiężna), w której teatr miejski zyskał bardzo dobrą siłę.

Przekład sztuki był nader staranny, w wielu miejscach świetny; jak mi wiadomo »półoficjalnie«, to poeta Edward Leszczyński wziął na warsztat dawne tłumaczenie sztuki, i doprowadził je do tego stanu.

Słowem, na wczorajszym przedstawieniu, teatr krakowski dał miarę wysiłku. do jakiego jest zdolny; winszując mu tego szczerze, nie mogłem się jednak oprzeć pewnej melancholijnej refleksji. Czemu mianowicie, wśród tylu sztuk, nieraz największych arcydzieł literatury, jakie przesuwają się przez naszą scenę, jednego niemal Rostanda uznano za godnego tego *maximum* wysiłku? Ci sami aktorzy, którzy wczoraj wygłaszali jednym tchem ogromne role, kaleczyli nieraz co drugi wiersz, wówczas gdy chodziło tylko o Moliera lub Szekspira! Czemu, mogąc się dziś zdobyć na wystawienie przepychów Schönbrunu, okrojono niedawno tak dotkliwie *Dziady*, usuwając, ze względów oszczędności, scenę menuetową? Czyżby tylko »sensacja« zdolna była obudzić święty zapal w naszym przybytku sztuki?

Ale słyszę na to, jak Wolterowski Pangloss odpo-

wiada mi: »Nie zrzędź, człowieku, bo wszystko jest dobrze na tym najlepszym ze światów. Właśnie w tem tkwi nieomylny instynkt. Teatr krakowski nie udźwignąłby takich wysiłków raz na tydzień, ani nawet raz na miesiąc. Trzeba tedy wybierać. Arcydzielom literatury nic się nie stanie, choć się je troszeczkę »puści«: zawsze spadną jak kot na cztery nogi; wyrzucić je oknem, powrócą drzwiami. Natomiast, rzeczom, które istnieją tylko dla teatru i przez teatr, teatr musi oddać wszystko na co go stać, choćby przez samą wdzięczność; przytem, gdyby im odjąć świetną sceniczną oprawę, skończoną grę aktorską, cóżby im nieraz zostało?»

Panglossie, wielki filozofie, przekonałeś mnie...

Teatr »Bagatela«: *Magdalenki*, komedja w 3-ch aktach
L. Lipschütza.

Pierwszy akt *Magdalenek*, mimo iż niezbyt moralny, przeniósł mnie potrosze w atmosferę starego Krakowa. Mój Boże! gdzie się podział ten stary Kraków! Mury zostały, ale duch uleciał. Gdzie są szlichtady »hrabiego Zyzia«, których echa dochodziły mnie w dzieciństwie? gdzie Świącone u delegata, »dwuklasowe« jak dawny tramwaj? gdzie rauty św. Wincentego a Paulo, »loterje spożywcze« pod Kapucynami? gdzie cały wielki styl słynnej krakowskiej filantropji? gdzie patronessy, gdzie HRABINY? Niema ich! Tytuły są i zapewne będą, mimo wszystkich ukazów sejmowych; ale typu krakowskiej hrabiny już niema, tak jak niema doży weneckiego. A szkoda! Był wdzięk w tych dobrych oso-

bach, z których każda miała »swoich biednych«, zwykle urwipolciów z' pod ciemnej gwiazdy, i każda, w swoim zakresie, siliła się naiwnie rozwiązać kwestję socjalną, po staremu, z rączki do rączki. Dzisiejsze kasy chorych, ubezpieczenia, etc., to coś niby banalne koleje żelazne w porównaniu do dawnej podróży karetką pocztową, tak urozmaiconej, tak pełnej niespodzianek i przygód.

Swojego czasu, opowiadano w Krakowie następujące autentyczne zdarzenie. Uboga kobieta przyszła uwia- domić hrabinę X. o śmierci męża, żywiciela rodziny. Hrabina, komitetowa »biura sprawdzań wyjątkowej nędzy«, miała zasadę nie rozwiązywać sakiewki, dopóki nie stwierdzi naocznie istotnej potrzeby. Spieszy, samowtór ze starym kamerdynerem, w odległą dzielnicę, zastaje ciało wyciągnięte na łóżku, szczelnie okryte prześcieradłem, oraz liczną familję we łzach; zostawia hojny datek i odchodzi. Niestety, hrabina zapomniała parasolki; jakież było jej zdumienie, kiedy, wróciwszy z bramy, zastała nieboszczyka tańczącego w negliżu po pokoju i potrząsającego radośnie jej banknotami, wśród wesółych okrzyków całego zgromadzenia!

Hrabina von Plain, we wczorajszej sztuce, ufundowała zakład Magdalenek, czyli upadłych a żalujących dziewcząt. Zakład prowadzony jest wzorowo: szafy pełne bielizny, schludne białe i wąskie łóżeczka, moralna i światła przelożona ze stopniem *Dr. phil*; słowem, jest wszystko, tylko — niema Magdalenek... Żadna nie chce żałować. »Czyżby kałuża wielkomiejskiej rozpusty wyschła zupełnie?« pyta z irytacją i rozpaczą hrabina. Niema i niema. Daremnie urzędnik zakładu, osobnik którego czuć sutenerem na miłę, odwiedza, na koszt in-

stytucji, przybytki zepsucia; wszystko na nic. Protektorka grozi zamknięciem zakładu; w dodatku, panujący książę, nieuleczalny sceptyk na punkcie cnoty kobiecej, zapowiedział swoje odwiedziny. Skąd wziąć Magdalenek? Naraz, cud: zjawia się jedna, drżąca, zapłakana, żywy obraz skruchy; wszystko wylega na jej przyjęcie. Ale to jakieś nieporozumienie; dziewczątka pyta, czy to nie będzie bolało, prosi, żeby z kókainą... Okazuje się, że to do dentysty, o piętro wyżej. Wkońcu, połączonemi siłami (przyczem odźwierna zakładu zmobilizowała swoją siostrzenicę, dziewczę niewinne jak lilijka), udaje się sklecić »Potemkinowską wioskę«; są trzy Magdaleny, w białych czepeczkach, szarych mundurkach z czerwonym sercem wyszytym na piersiach; teraz książę może przybywać!

Dalsze dwa akty są czemś w rodzaju satyry na niedawne Niemcy z epoki wszechwładnej pikelhauby. Małomiasteczkowe skretynienie, obluda i serwilizm; suweren miniaturowego księstwa, groźny Jowisz, okrywający swoje dostojne miłostki białym gwardyjskim płaszczem niby chmurą; adjutant von Strele, głupi jak stołowe nogi; — wszystko to kreślone dość ciężką ręką, na tle drastycznej fabuły, której wolę nie streszczać, i w której autor kładzie już nietylko wszystkie kropki nad i, ale, z niemiecka, po dwie kropki nad ü.

Dwie bratnie dusze, suwerena i kokotkę, grali z powodzeniem p. Ziemiński i p. Bruczowa; p. Elssnerówna była dystygowaną hrabiną; p. Wojciechowski nadał roli adjutanta operetkowe zacięcie. Reżyser sztuki, p. Nowacki, zastępując na prędko chorego kolegę, zaimprovizował paradną figurę dostarczyciela żywego towaru

działu pokuty. Reszta ról wypadła dobrze, począwszy od pełnej namaszczenia odźwiernej p. Modzelewskiej, aż do zabawnego epizodu p. Szreniawy.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Noc św. Mikołaja*, baśń w 5 obrazach Macieja Szukiewicza.

Od kilku dni, teatr zapelnia się niezwykle słuchaczami. Z każdej łoży wygląda po kilka ciekawych główek, po kilka par szeroko otwartych oczu, wypatrujących się w kierunku sceny. Malcy doczekali się swego widowiska, nader szczęśliwie wzbogacającego nasz nieliczny repertuar dziecięcego teatru. I bohaterowie sztuki też są równie nieletni: dobry Staś, anielskie i miłe dziecko, oraz Jaś, Kain tego Abla, oczywiście w zakresie tragedyj dzieciennego pokoju. Jaś, to natura silnie życiowa; może z niego wyrósć wielkie niedobrego, może wyrósć i tegi człowiek, o ile potrafi skorzystać z lekcyj, jakie mu da życie. Na razie, daje mu je ono we śnie, za pośrednictwem św. Mikołaja, który ma z Jasiem na pieńku, ponieważ chłopiec przedwcześnie objadł mu kawalek czekoladowego pastorała, oraz marcepanową klamrę. Po tym heroicznym czynie Jaś zasypia, i wraz odnajdujemy się z nim w świecie baśni: widzimy to Madeja-zbója, to udratyzowaną bajkę o pajaku, który ocalił życie człowiekowi, zasnuwając siatką wejście do groty, to dzieje Robinzona, którego Jaś jest namiętnym czytelnikiem, to historję rycerzy Tatr. Każdy akt tego widowiska jest niby próbą, którą święty Mikołaj zadaje chłopcu: podczas gdy Staś zawsze znajduje w sercu nieomylnie wskaza-

nia dobrej drogi, Jaś raz po raz okazuje się niedorosłym do próby, i ściąga na siebie łagodne upomnienie świętego piernika. Do ożywienia sztuki przyczynia się djabeł, taki bardzo miły i wesoły djabełek, który, w najlepszej komitywie ze świętym (nie wiem czy to zupełnie zgodne z etykietą kanoniczną), spaceruje z nim pod rękę, oraz tysiącem psot daje upust swojej djabelskiej radości życia. Zarzucićby można sztuce zbyt natęrczywy może morał, oraz niedość przejrystą akcję; wzamian, pisana jest ładnym, potoczystym wierszem, rzecz bardzo cenna ze względu na kształcenie ucha i wrażliwości dziecka. Dobrą parą dzieciaków były panie Kacicka i Hańska, sympatycznymi ich rodzicami p. Dobrzańska i p. Nowacki; p. Szymański pełnym namaszczenia Mikołajem, a p. Miarczyński niewyczerpanym w humorze i figlach djabelem.

Teatr »Bagatela«: *Karykatury*, komedia w 4 aktach Jana Augusta Kisielewskiego.

Znów powiało ze sceny starym Krakowem; tym razem, owym odmiennym a bardzo charakterystycznym światkiem krakowskiej cyganerji z przed lat dwudziestu i paru. Żyłem przygodnie wówczas w tym światku dość długo; zdeptałem wszystkie te drogi od knajpy do knajpy, które powinny kiedyś znaleźć miejsce w nowych *księgach pielgrzymstwa* myśli polskiej. Żadna z tych knajp już nie istnieje; Roszkowski, Schmidt, Turliński, Goldstein, *Bodega*... Niektóre z tych przybytków rozczulają dziś, we wspomnieniu, niejednym sielskim wręcz rysem: tak

np., w pewnym czwartorzędnym szynczku przy ul. Kar-melickiej, stanowiącym ostatni etap przydługiego zwykle odprowadzania do domu »Stacha« (Przybyszewskiego) widniał nad ladą, dosłownie, ten napis: *Po godzinie jedenastej w nocy, potrawy i napoje o 1 centa drożej.* Ale skrzydlate słowo, jedną z tych mimowolnych syntez mających coś genialnego w swym skrócie, usłyszałem przypadkowo gdzieindziej. Istniała przez krótki czas, przy ul. Wiślniej, jakaś »mleczarnia postępową«, schludna i tania, obliczona na literaturę i studenterję, bogato zaopatrzona w dzienniki. Otóż, raz słyszałem młodzieńca w pelerynie, który rzucił z powagą chłopcu następujące zamówienie: »Proszę o mały gulasz, i *La Vie Parisienne*«.

Mały gulasz i *La Vie Parisienne!* lub, częściej może, jakieś *das junge Skandinawien* czy *das junge Deutschland*, to, w istocie, najwierniejsze godło tego życia, w którym, w nieopisanej krakowskiej bryndzy, jeździło się przez imaginację na wszystkie koronacje tak bujnej wówczas Europy. Pierwszy akt *Karykatur* bardzo wiernie odbija nastrój takiej artystycznej »paczki« od Szniada. Ibsen, Strindberg, Stirner, NIETSCHE, synagoga Szatana, Baudelaire, Rops, Maksym Gorkij, Dostojewski, d'Annunzio, wszystkie te wielkie i mniejsze imiona, bzykały jak szmermele koło uszu, tworząc niewyczerpany trunek djalektycznego pijaństwa. Czasem wręcz zatracano się pojęcie, że te pół-bogi kiedyś istniały czy istnieją, że są żywymi z krwi i kości ludzkimi istotami, a nie wyłącznie tylko atutami w grze djalektycznej, służącymi do udowodnienia partnerowi dyskusji, że jest skończonym idjotą... Od czasu do czasu, odrywał się

któryś od »paczki«, i zniknął: zgromadziwszy jakimś cudem kilkusetfrankowy kapitał, puszczał się, szczęśliwiec, po raz pierwszy na zachód, zwykle do marzonego Paryża, czasem poto, aby przerwana u Szmida dyskusję podjąć w kawiarence kolonii polskiej na Montparnasse, w pauzach zaś uczęszczać do pobliskiego kina. Za to z jaką miną wracał później do Szmida!

A jednak, nie śmiejmy się z tej »cyganerii« i z tego biednego Krakowa! Spełniał on, i godnie spełniał, swoje zadanie, rozwiązując problem, jaki może nigdy nie zdarzył się w historii i geografii świata: był, przez kilka dziesiątków lat, stolicą duchową dużego kraju, będąc zarazem, co do warunków życia, najmniejszym jego partykularzem. A każdy, kto przebył swoje lata »Szmida«, wie ile wewnętrznego ognia, ile szlachetnego uporu było potrzeba, aby przewalczyć tę k a r y k a t u r ę życia w sobie i dokoła siebie, aby, żyjąc w najciaśniejsem podwórku, stawać się, krok po kroku, człowiekiem i europejczykiem.

A czegoż się nie robiło, aby się wyrwać do tej mitycznej »Europy«! Ileż lekkomyślności, podłości, nieraz, chytrłości! Nowaczyński, doprowadzony do szaleństwa Krakowem, krzyknął *Vive l'anarchie!* w knajpie u Rosenstocka w dzień zamordowania cesarzowej Elżbiety, dostał się »pod telegraf«, poczem, dla zatuszowania sprawy, rodzina wysłała go czempredżej do Monachium, dokąd napróżno przedtem się wydierał. (Czytelników *Czasu* zainteresuje może rewelacja, iż pierwszym jego czynem było napisanie do tego dziennika korespondencji z nieistniejącej wystawy nieistniejących malarzy angielskich, i że w zupełności powiodło mu się

zmistyfikować tak redakcję, jak abonentów. Wedle pojęć prawniczych, nie było to zbrodnią, ponieważ nikt nie poniósł faktycznej szkody).

I Kisielewski, młodzieńki wówczas chłopak, odbył swoją kwarantannę u Szmidy, opił się aż do obrzydzenia »czarną« i pomyjkami dysput estetycznych. I on, jak inni, tylko goręcej, namiętniej, wydierał się do światła, do pełni życia, które, z komedji jego *W Sieci*, krystalizują się, z rozczulającą młodzieńczą wiarą, w wyjeździe do... Zürichu. *Karykatury*, wcześniejsze podobno choć później grane, to negatyw, *W Sieci*, to pozytyw jego tęsknoty. Wreszcie, dobija celu marzeń: na drukowanym egzemplarzu komedji *W Sieci*, pod klasycznym (i jakże platonicznym wówczas!): »Prawo wprowadzenia na sceny i przekładu zastrzeżone we wszystkich krajach«, widnieje z jakąś radosną dumą: *Adres autora: 123, bld. St. Michel, Paris*. Niestety, nie danem było jednemu z najbujniejszych naszych talentów scenicznych dojrzeć w świetle kultury francuskiej: po kilku latach, wrócił Kisielewski z nieuleczalnym pęknięciem wewnętrznym, z zarodem umysłowej choroby. Ostatnim jego manifestem artystycznym było powołanie do życia *Zielonego Balo- nika*.

Przypomnijmyż tedy, że *Karykatury* są pierwszym utworem dwudziestoletniego pisarza. Nie znaczy to wcale, aby trzeba było wciąż o tem pamiętać; sztuka jest energiczna i żywa, pisana z rzadkim u nas instynktem sceny. Nie jest wszelako jednolita; co do mnie, różniam w niej wyraźnie dwa motywy, raczej sklejone z sobą, niż zespolone organicznie. Jeden, to owo krzywe zwierciadło, jakie Kisielewski podsuwa, dość nieśmiałą

ręką, współczesnej jemu generacji. Uczyni to genialnie, w dwa lata później, Wyspiański w *Weselu*; zbyt młody chłopiec jakim sam był wówczas Kisielewski, niewiele tu wyszedł poza zewnętrzny ogólnik Cyganerii, mocno jeszcze trącejącej studencką ławą.

Inny też dramat niż »karykaturalność« ówczesnego pokolenia jest osiłą sztuki; jest nim raczej owa *alte Geschichte*, która *bleibt ewig neu*, ta sama, która, w odmiennej zgoła epoce, kraju, środowisku, jest treścią *Adolfa* Benjamina Constant, *Muzy z Zaścianka* Balzaka, *Safony* Daudeta i tylu innych. Problem »wolnej miłości«, która, najczęściej, jest, dla mężczyzny, niewolą bez miłości. Tragedja Mężczyzny, który dał sobie przyciąć nogę w tej wilczej paści, jaką, bezwiednie zapewne, zastawia mu na każdym kroku Kobieta, aby, czyniąc ze swej czy jego miłości protestowany weksel, narzucić mu brzemię swojego życia. Tragedja niedobranego stosunku, w którym dwoje ludzi ani żyć z sobą, ani rozstać się nie umie, i cierpi przez lata męki najokrutniejsze może ze wszystkich tortur moralnych na ziemi. Jest to jeden z najbanalniejszych, a zarazem najdziwniejszych problemów psychicznych; sytuacja, z której aby się wyzwolić, wystarczyłoby mężczyźnie jedno słowo, i on, jakby pod jakimś urzeczeniem, słowa tego wymówić nie może. Raczej w łeb sobie strzeli, zmarnuje życie, rozpije się, zadręczy ją i siebie, niżby miał jej powiedzieć: »nie kocham cię, nie możemy żyć z sobą«. Dla kobiety, która, z fizjologii i psychologii swojej, jest samą miłością, słowo »nie kocham cię«, to policzek; to to samo, co rzucić w twarz uczciwemu człowiekowi: »jesteś podły«; bo honor kobiety, to jej zdolność

budzenia miłości. Otóż, istnieją męskie, i bardzo męskie natury, które nerwowo nie zdobędą się nigdy na ten akt jakże zbawiennej nieraz dla obojga brutalności. Napoleon, który był naogół człowiekiem raczej energicznym, mówił: »W miłości, jedynem zwycięstwem jest ucieczka«.

Kisielewski ujął ten wieczny dramat oryginalnie i mocno. Doprowadził niejako problem *ad absurdum*. Skupił wszystkie okoliczności, uwydatniając tem jaskrawiej ową specyficzną niemoc, czerpiącą swoje źródło w jakichś tajemniczych zakamarkach duszy. Relski nie kocha Zośki i nigdy jej nie kochał; nic, absolutnie nic go z nią nie łączy (prócz dziecka), ani fizycznie, ani duchowo. Odpowiedzialność jego za chwilę zapomnienia jest dość słaba, ponieważ ta szwaczusia sama mu się wręcz narzuciła. Upadł w jej ramiona, gdyż przyszła w chwili rozegzaltowania marzeniem o — innej. Kocha tę inną, widzi w niej wcielony ideał swego życia (biedaczek!), mógłby ją dostać za żonę, gdyby nie Zośka. Co więcej, ofiara jego, opieka, nie jest Zośce nieodzowna: w jej sferze nie bierze się tych spraw tak tragicznie; samotniona matka chce ją ściągnąć do domu wraz z przychówkiem; co więcej, ma starającego się, który pali jej kwieciste oświadczyzny tuż nad kołyską. Wreszcie, Zośka jest dobra, potulna dziewczyna: niczego nie żąda, wystarczy jednego słowa Relskiego, aby zwróciła mu wolność, odeszła cicha, i znalazła zapewne pociechę, gdyż taka bluszczowa, żyjąca miłością natura nie wytrwałaby może w zbyt długiej żałobie. Ale trzeba to słowo powiedzieć; to darmo: Zośka go sama nie odgadnie, toby znać było wymagać od niej zbyt wiele. I Relski tego słowa nie powie; i czujemy, że jest w tem prawdziwy; a wzbu-

dzenie tego poczucia, to wielki tryumf Kisielewskiego. Słowo to padnie dopiero z zewnątrz, bez woli Relskiego, padnie zapóźno, druzgocąc serce i jego i Zośki.

Dramat ten skupia się w paru scenach, ale te sceny tętnią życiem. Kisielewski jest urodzonym pisarzem teatralnym; utwory jego, czytane (sam się przekonałem o tem, gdyż czytałem *Karykatury* przed ujrzeniem ich wczoraj i po raz pierwszy na scenie), są jak libretto bez muzyki. Wszystko u niego jest *ruchem*; weźmy np. taką scenę: Stary pocziwy Borkowski przychodzi ofiarować Relskiemu rękę córki. Na poddaszu jest prawie ciemno. Naraz, przy słowach: »córka moja kocha pana« — rozdzierający krzyk. Chwila ciszy. Stary wyjmie zapalkę i zapala. Spostrzega Zośkę. Mimowoli, opuszcza zapalkę niżej: kołyska. Znów chwila milczenia. Wreszcie, Borkowski mówi, zmienionym nieco głosem, prawie miękko, w stronę Zośki: »Przepraszam...« Tylko tyle. To się nazywa czuć teatr!

Ponieważ tło *Karykatur* niejednokrotnie przywodzi na myśl *Cyganerję* Murgera (powieść, nie operę), mimowoli zadumałem się nad jednym: W jaki sposób, w tamtej Cyganerji, gdzie przewija się tyle młodości, poezji, uczucia, nie natykamy się ani razu nawet w przybliżeniu na problem kołyski?... Jak oni to robią?

Wznowienie *Karykatur* okazało się szczęśliwą myślą. Aktorzy nasi, skazani (bez niczyjej winy: współczesny nasz repertuar komedjowy jest tak szczupły!) na ciągle grywanie w sztukach niemieckich, francuskich, włoskich, szwedzkich, angielskich, etc., etc., z wyraźną satysfakcją chwytają sposobność, kiedy im się dostanie na warsztat dobra polska sztuka. Zadowolenie to udziela

się publiczności, która też słucha *Karykatur* tak, jakby nie z górą dwadzieścia lat temu, ale wczoraj święciły swoją premierę.

Nasz miły gość warszawski, p. Brydziński, którego już podobno żegnamy (mam nadzieję, że tylko »dowidzenia«?) grał Relskiego, dając tej postaci tężyznę i siłę, która tem bardziej uwydatnia jego bezmierną słabość gdy chodzi o zadanie bólu przywiązanemu sercu. Artysta rozwinął te zalety, które poznaliśmy już z innych jego kreacyj: grę bardzo opanowaną, dyskretną, opartą na promieniowaniu wewnętrznego przeżycia. P. Łacka, w wybornie postawionej roli Zośki, poczynawszy od nieśmiałego wyznania w 1. akcie, aż do ostatniego krzyku: »Dziecko jest moje... a to wszystko jest panowe«... rozwinęła całą skalę naiwnej i prostej duszy kobiecej. W innych rolach paradna jak zawsze p. Modzelewska-matka, p. Trzywdar, wreszcie tryskający podmiejską werwą p. Kaliciński, budzili szczerą wesołość. P. Szreniawa z prawdziwą intuicją stylu nakreśliła sylwetę domoroślej »dekadentki«: każda nowa rola świadczy o rozwoju tej młodej artystki. P. Malicka była miłą emancy pantką, a p. Czajkowska niewyczerpanym w »kawałach« urwisem.

Teatr »Bagatela«: *Powódz*, komedia w 3 aktach Henninga Bergera, przełożył R. Bolesławski.

Wczorajsza komedia nasunęła mi pomysł do »numeru Sylwestrowego« dla p. Wyrwicza: monolog pochowanego w letargu radcy miejskiego, który, ocknąwszy

się, nabił sobie guza o wieko metalowej trumny. Jak wesolość, to wesolość: alboż to nie zapusty?

Ale nie można się zawsze tylko śmiać. Trzeba się czasem zastanowić nad życiem, nad człowiekiem, nad samym sobą. Czynię to wprawdzie parę razy na tydzień i bez tak energicznych podniet jak te, które nam aplikuje p. Berger, ale, ostatecznie, godzę się przyjąć z pokorą i tę surową lekcję na temat ułomności człowieka.

Przenieśmy się w wielce egzotyczne strefy, aż nad brzeg Missisipi. Jesteśmy w nadbrzeżnym *barze*, w dużym handlowym mieście. Schodzi się tam towarzystwo, jak to mówią, dość »mieszane«, ale w gruncie bardzo jednolite: wykładnikiem jego pieniądź; jedni robią pieniądze, drudzy stracili je i chcieliby je odzyskać. Zatem, giełdciarz zbożowy, tryumfator chwili; drugi, konkurent jego (prócz innych podejrzanych rzemiosł jakie uprawia) chwilowo skrachowany; -adwokat specjalista od przekupywania przysięgłych... Jak na tak niebanalne towarzystwo, rozmowa dość banalna: o pogodzie. Ale bo też, nad brzegami Missisipi, rozmowa o pogodzie ma nieco inne znaczenie niż w byle salonie: termometr wykazuje 42° w cieniu, można się spodziewać huraganu, ten i ów zaś przebąkuje, iż przerwanie niedokończonej tamy (nie dochodzimy, kto i ile obłowił się przy tej tamie!) groziłoby miastu niechybnym zalewem. Bar, jako najbliższy rzeki, pierwszy padłby ofiarą. Wśród tego, ściemnia się, wicher, później ulewny deszcz, raz po raz ktoś, zmoczony do nitki, wpada do baru szukać schronienia; nawet tacy goście, dla których zazwyczaj te progi są zbyt wysokie: wędrowny aktor, obieżyświat-wynalazca, wątpliwa »śpiewaczka«... Murzyn

biega, roznosząc soda-whisky; od stolika do stolika padają słowa, ucinki, obelgi, dwaj dżentelmeni zrzucają surduty i stają w pozycji boxerskiej, jeden pada zlany krwią, znowu soda-whisky, i t. d. Od czasu do czasu, ktoś podbiega do aparatu telegraficznego odczytać ostatnią wiadomość o stanie wody i kursie zboża — dwie rzeczy jednak elektryzujące tych nałogowych giełdziarzy; — od czasu do czasu ktoś, z drżeniem w głosie, wspomni o owej nieszczęsnej tamie, od której zawisło życie ich wszystkich.

Naraz, straszliwy huk: wszystko rzuca się do drzwi, okien; niema wątpliwości, przerwana! Zasuwać żelazne story, barykadować drzwi: co więcej? Więcej już nic; czekać. Straszne to czekanie, czekanie pewnej śmierci. Ktoś chwyta za słuchawkę telefonu: telefon, tak samo jak telegraf, nie działa; stacja już widać zalana. Naraz, gaśnie światło elektryczne: drugi etap powodzi! Przy zapalonych świeczkach, trupio-błdzi, snują się po izbie skazańcy. Nie widzą żadnej, najmniejszej nadziei. Dawni wrogowie rozmawiają z sobą bez nienawiści; czują w sobie przypływ nieznanego dotąd uczucia braterstwa. Twardy »walkobytowiec« spotyka się twarzą w twarz z małą Lizzi, którą kiedyś brutalnie porzucił, aby gonić za posagiem i karierą: w tej chwili, czuje, że tylko ją jedną kochał naprawdę, i że ta gonitwa za pieniędzem była szaleństwem i złudą. Największy szubrawiec z całego towarzystwa, ów adwokat, okazuje się, na dnie duszy, największym idealistą (bywa tak!): całe życie śnił o takiej ludzkości, w której wszystkie zespolone ręce tworzyłyby jeden łańcuch bratni! Wszystkie serca wzbierają falą wszech-miłości, a objawia się to (jakżeby

inaczej?) w potężnym okrzyku: »Pić!« — Szampana! barmen, szampana! ja płacę, dodaje handlarz zboża. Tak silnie wpojonem jest w człowieku przeświadczenie, iż nic na tym świecie nie dostaje się *gratis*, że nawet w obliczu pewnej śmierci ręka sięga do pularesu! Ale gospodarz baru wznosi się najwyżej na szczyty uczłowieczenia: nie chce zapłaty, on sam poniesie kosztą tego śmiertelnego, ostatniego pijaństwa! No i piją, piją na umór, i tańczą jak opętani, zaplótłszy ręce w ów »łańcuch bratni«: tylko mała Lizzi ze swoim młodym giełdźiarzem — jedynym, którego w życiu naprawdę kochała — przepadła gdzieś w sąsiednim pokoju, aby z nim utworzyć mały extra-łańcuszek...

Jak można się domyślać, powódź okazała się fikcją: huragan przerwał jedynie druty telefonu i uszkodził przewody stacji elektrycznej. Wody ani śladu, słońce świeci prześlicznie. »Skazańcy« zmorzeni snem i trudem, budzą się kolejno. I, stopniowo, normalne życie porywa ich w swoje szpony. Brutalność, chciwość, obojętność, zajmują miejsce owego trwającego przez mgnięcie oka »braterstwa«. Młody giełdźiarz oblicza gorączkowo, ile mu przyniesie ta powódź na zwyczaj cen zboża; tak samo jak już raz w życiu, odwróci się brutalnie od Lizzi, aby gonić za fortuną. Gospodarz korzysta z pomyslnych wiadomości giełdowych, aby podsunąć klientowi rachunek za to nocne pijaństwo, etc. etc. Taki już niepoprawny jest człowiek!

Wszystko to święta prawda; w istocie, ludzie są już tacy brzydcy. Jedna tylko refleksja. Nie byłem nigdy przy wylewie Missisipi, ale bywałem dość często w towarzystwie ludzi urzędników; i mogę stwierdzić, że

już ta okazała ilość butelek, jaką wysączono w drugim akcie, wystarczyłaby sama przez się, aby wywołać ten sam fenomen psychiczny: poczucie wszechbraterstwa, spojrzenie »z drugiego brzegu« na świat materialnych zabiegów, gotowość do usług, etc. Nie potrzebuję dodawać, iż, z momentem wytrzeźwienia, życie wraca do swoich praw. Otóż, proponowałbym nieśmiało w sztuce małą zmianę: opuścić grozę katastrofy, zostawić pijaństwo, zamiast *Powódź* dać tytuł np. *Imieniny*, a jeżeliby komedia straciła przez to ociupinkę na »głębi«, zyskałaby wzamian w dwójnasób na pogodzie ducha.

Druga refleksja: *Powódź* uderzyła mnie analogią motywów z trzema najnowszymi polskimi sztukami, analogią tem ciekawszą, że nie może być mowy o wzajemnych »wpływach«, tak umiłowanych historykom literatury. 1-o *Ponad śnieg* Żeromskiego; tu analogia czysto zewnętrzna, ale bardzo wybitna: sama powódź, naprężone oczekiwanie zerwania tamy, gwałtowne zjawiska przyrody za sceną, etc. 2-o *Pocatunek wojny*: tam jest tam front wojenny, powódzią zalew bolszewików. Proszę sobie przypomnieć trzeci akt: tak samo wszyscy zmorzeni snem przy zapartych żaluzjach w obliczu pewnej śmierci, to samo braterstwo ze skopanym wprzód artystą, i ten sam powrót do buty i wzdardy, z chwilą gdy minęło niebezpieczeństwo. 3-o *Milosierdzie* Rożnowskiego: ten sam morał, to samo, z początkiem i końcem sztuki, dosłownie niemal, *da capo al fine*, powtórzenie widowiska »niepoprawnej ludzkości«. Czyżbyśmy z tych analogji mieli wyciągnąć ogólniejsze wnioski? czyżbyśmy mieli prawo stwierdzić, iż teatr dzisiejszy zrywa poniekąd z grą półtonów i odcieni, i wcho-

dzi na drogę gwałtownych odczynników i jaskrawych rewelacji? Sąd o tem pozostawiam uczonym w Piśmie.

Wystawienie *Powodzi* nastrecza teatrowi kilka niełatwych problemów. Jeden, to uniknięcie monotonii, czającej się w tej trzyaktowej sztuce, będącej właściwie jednym długim aktem, o działaniu raczej gromadnem niż indywidualnem. Drugi, to nałożenie pewnej *surdyny* akcji, którą ciągly stan podniecenia jej aktorów szrubuje zupełnie naturalnie do *fortissima*. Trzeba wywołać jakiś niesamowity dreszcz z tego środowiska walki życiowej, zagęszczonej do najprostszych niemal wyrazów; trzeba opanować wokalne prowadzenie tekstu w ten sposób, aby nie nużyło słuchaczy tak łatwem tutaj nadużyciem k r z y k u. Zupełne tego osiągnięcie wymagałoby zapewne dłuższego opracowania, niż niem teatr w Krakowie, przy tak częstej zmianie repertuaru, może rozporządzać! Nowo pozyskany p. Żelawski, aktor o dobrych warunkach, śmiało uderzył w ton melodramatu i utrzymał go konsekwentnie do końca; p. Werniczówna z roli Lizzi wydobyła akcent szczerzego uczucia; pan Trzywdar dał interesującą sylwetę »wynałazcy«. P. Poleński ma w grze swój własny styl, do którego dość trudno się przyzwyczaić.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Żołnierz królowej Madagaskaru*, krotchwila w 3 aktach. Stanisława Dobrzańskiego. — »Wieczór Sylwestrowy« artystów miejskiego teatru.

Nareszcie poznałem tego *Żołnierza królowej Madagaskaru*, który tytułem swoim intrywał mnie na

afiszach teatralnych w najwcześniejszem dzieciństwie, a o którym później stale słyszałem, jako o jednej z najlepszych fars polskich. Nareszcie dowiedziałem się, skąd się wzięło owo klasyczne: »Bój się Boga, Mazurkiewicz!«. Sztuka jest istotnie zabawna, pełna humoru, z rzędu tych, które starzeją się przyjemnie, jak dobre wino; mimo to, zastanawiałem się nad fenomenem trwałości, — niezwyklej wszak w tego rodzaju utworach — która pozwala tej krotchwili tryumfalnie wypływać co lat kilka lub kilkanaście. »Najstarsza farsa polska«! to coś tak, jak gdyby jej bohaterka Kamilla żyła dotąd, i jakby ją z pietyzmem sadzano na uroczystych posiedzeniach Akademji, odsłonięciach pomników, etc., jako »najstarszą polską baletnicę«. Tłumaczy się to — obok istotnej wartości sztuki — naszą niesłychanie szczupłą rodzimą produkcją na polu krotchwili. Podczas gdy teatr francuski wydaje ich co najmniej po kilkanaście w ciągu roku, tak że jedna spycha drugą, choćby najzabawniejszą, w otchłań niepamięci, u nas, wątla ta roślina zakwita bodaj raz na ćwierć wieku.

I dumałem dalej, czyby nie było na to jakiej rady; czy, skoro teatr łaknie śmiechu, nie mógłby się śmiać częściej własnym a nie cudzym śmiechem? Niedawno rozstrzygnięty konkurs »Bagateli« okazał się bez rezultatu: z wyróżnionych dla swej wartości literackiej utworów żaden nie odpowiadał pojęciu lekkiej komedji czy krotchwili, będącej przedmiotem konkursu. Ta więc droga nie prowadzi, zdaje się, do celu. Za dawnych czasów radzono sobie prościej. W niedostatku rodzimej twórczości na jakimś polu, brano ją poprostu od bliższych lub dalszych sąsiadów, przetwarzając, adaptując, rabując

z całą swobodą, wlewając w obce formy coraz więcej własnej treści, aż wreszcie, stopniowo, samorodna twórczość tężała coraz bardziej i zaczęła się obywać bez obcej pomocy. Tak wyrastała przed-Molierowska i Molierowska komedia we Francji na włoskich i hiszpańskich wzorach; u nas, w przed-Fredrowskiej epoce, adaptowano przez pół wieku niezmordowanie utwory francuskie; tak a nie inaczej czynili wszyscy Zabłoccy, Bohomolce, etc., przygotowując tem swoim szczęśliwym łupiestwem — Fredrę. Własność literacka nie istniała; wyobrażenia w tej mierze były zupełnie różne od naszych. Któryś z francuskich krytyków powiada, że, gdyby Francja XVII w. miała dzisiejsze pojęcia o plagjacie, literatura jej byłaby uboższa conajmniej o kilka arcydzieł. Riccoboni utrzymywał (zapewne z przesadą), że w *Skąpcu* Moliera niema ani czterech scen oryginalnych; u nas, jeszcze w 1848, Franciszek Kowalski, wydając zbiorowe wydanie dzieł Moliera, przerobił *Skąpca* z prozy na wiersz, i w ten sposób, że rzecz dzieje się w Warszawie, Harpagon zowie się p. Skubicz, imię Anzelmem zaś rozplątującym sytuację jest p. Łukasz Górski z Krakowa!

Dziś żyjemy w pojęciach najskrupulatniejszego poszanowania praw literackich i cudzej twórczości. Wspomagamy się obcą produkcją, ale nie wazymy się jej dotknąć; co więcej, w utworach oryginalnych, lękamy się jak ognia pozeru naśladownictwa, wpływu. Czy jednak to jest dobre, czy taka mumifikacja jest zdrowa? Najbliższa francuska czy inna farsa, tłumaczona jest niemal w myśl wymagań »krytycznych« wydań naukowych, i grana tak samo. Jeżeli akcja toczy się np. w Be-

sançon, zachowuje się z całym pietyzmem wszystkie lokalne Besansońskie typy i dowcipy, dla nas oczywiście wpół-martwe i obojętne. Otóż, o ile w stosunku do trwałych i niepospolitych dzieł, pietyzm ten godzien jest wszelkiej pochwały; o tyle mam wątpliwość, czy te nowoczesne pojęcia nie paraliżują nieraz naturalnego przenikania twórczości, krążenia soków myśli; czy takie komory celne nie upośledzają rozwoju literatury w młodszych zwłaszcza cywilizacyjnie narodach?

Przyjrzyjmy się *Żołnierzowi królowej Madagaskaru*. Humor jest w nim rodzimym; typy, po części; a treść, fabuła? mogła powstać gdzieindziej niż w Polsce, mogła nawet łatwiej powstać gdzieindziej niż w Polsce. Wujaszek lubiący »kobietki«, bratanek pragnący wstąpić w jego ślady; kulisy baletu i ten Kato z prowincji, wpadający w ich niebezpieczne czeluści, *quiproquo* nazwisk, »szufladki« w 3 akcie, szafa, w której znajduje się wkońcu młodzian z baletnicą, etc., toć to żelazny kapitał dawnej farsy! A uważmy, jaki to wszystko ma dla nas inny sentyment, przez to że ta wygorsowana od góry i od dołu Kamilla jest »swoja«, że jest baleriną w Warszawie; że ten nieoceniony Mazurkiewicz jest kauzyperdą z Radomia, a nie tym wiecznym notariuszem z Arras czy z Rouen, który lubi *les p'tites femmes* i wymyka się cichaczem do Paryża!

Otóż, myślałem dalej tak. Czy dzisiejszy obiektywizm w przenoszeniu najbliższej krotochwili z obcego gruntu w jej integralnej postaci nie jest posunięty za daleko? Czy, zamiast wypełniać repertuar teatralny w trzech czwartych obcymi utworami, nie możnaby, wzorem epoki Stanisławowskiej, sztucznie zacząć znów ho-

dować polskiej komedji czy krotchwili, przerabiając, adaptując, wlewając póty swoją treść w obce formy, aż sama się skrzepi i zakwitnie znowuż bujnym własnem życiem, jak już bywało? Nie chcę tem bynajmniej uchybiać naszej obecnej rodzimej twórczości; ale to fakt, iż, z punktu widzenia repertuaru teatralnego, jest ona o wiele za szczupła. Co do mnie, nie miałbym żadnych skrupułów sumienia w doradzaniu tego procedurru. Francji nie ubyło nic przez to, co z niej brali nasi ojcowie, a nam przybyło tak wiele!

Cechą ludzi z talentem u nas jest, o ile mam ich przyjemność znać, lenistwo; otóż, gdyby im oszczędzić cięższej połowy zadania, t. j. konstrukcji, gdyby im czasem podsunąć gotową kanwę w postaci obcego utworu, umieliby ją z pewnością zahaftować własnym humorem i rodzimą polskością. Jestem pewien, że nieraz, na takiej obcej kanwie, mógłby powstać utwór lepszy od danego oryginału. Pozwalam sobie tedy rzucić tę myśl, do rozwagi dyrektorom teatru, czy, w pewnych zakresach, nie byłoby wskazaniem zwrócić się do owej »lokalizacji«, dziś zdyskredytowanej, którą nie wahali się posługiwać niegdyś natężsi pisarze, i która, w dziejach literatury, wydawała później tak szczęśliwe owoce? Rzecz prosta, że te delikatne operacje nie mogłyby być robione na dziko, i że wymagałaby wielkiego taktu w wyborze, jak również talentu i kultury literackiej w wykonaniu.

Ale wróćmy do *Żołnierza*. Bardzo lubię, kiedy nasi aktorzy grają w dobrej polskiej sztuce; czuć, z jaką to robią przyjemnością i jak odpoczywają po łamańcach tyłu egzotycznych inkarnacyj, do jakich ich zmusza bieżący repertuar naszych teatrów. *Żołnierza Madaga-*

*skar*u grano bardzo wesoło: oboje pp. Dobrzańscy, dla których wznowienie to było rodzinnem świętem, p. Orwid, p. Puchalski, który samym zjawieniem i paroma słowami swej roli obudził niepohamowaną wesołość. Ale, obok tych doświadczonych artystów, i młodsze siły spisywały się doskonale: p. Bracka, paradna w roli młodej latorośli Mazurkiewiczów, okazała, nie pierwszy raz, niepospolitą siłę komiczną; p. Rostowska doskonale mówiła swoje wieczne »nie radzę«; p. Malenowska, jako »mama teatralna«, rozwinęła wiele mimicznego zmysłu.

O godz. 11 wieczór, teatr wypełnił się ponownie publicznością, która szczerze się bawiła wyskokami swobodnego humoru naszych artystów, oraz zabawną Szopką pióra p. Migowej, przesuwającą przed naszymi oczami galerję typów. Z zadowoleniem mogę stwierdzić, iż największą popularnością cieszą się p. prezydent ministrów Witos (p. Dobrzański), oraz niżej podpisany (p. Orwid). Ale, od czasu, jak Naczelnik państwa, w oficjalnej mowie o pokoju z Rosją, zacytował końcowy dwuwiersz ze »Stefanji«, nic mi już nie jest w stanie zawrócić w głowie, nawet tak dostojne koleżeństwo w popularności.

Teatr »Bagatela«: *Dwójka hultajska*, krotchwila w 3 aktach, napisali: Nacey i Armand.

Sprawozdawca literacki niewiele ma do powiedzenia o tego rodzaju płótych utworach; streścić ich prawie niepodobna, analizować niema potrzeby. Jedynym celem ich jest wesołość, która znowuż, w znacznej części, jest wypadkową z werwy aktorów i z usposobienia wi-

dza. Natomiast historyk literatury, gdyby był na mojem miejscu, miałby zapewne do powiedzenia bardzo dużo. Mało która z nowych krotochwil przedstawia równie wdzięczny materiał do studjowania jej najściślej-szego związku z dawną *farsą* fancuską, z tą, z której wyrósł Molier i którą nie pogardził do końca. Ta »dwójka hultajska«, niewyczerpana (i nieprzebiegająca!) w fortelach gdy chodzi o wydobycie pieniędzy, toć to ów odwieczny frant dawnej farsy, który u Moliera stanie się Maskarylem i Skapenem. Zmieniły się obyczaje, przybyły nowe środki techniczne, telefony, etc., ale treść została ta sama. Scena w 2 akcie, gdy p. Fritsche zamknięty jest w szafie, a p. Bruczowa mistyfikuje go, udając naprzemian głos to rozgniewanej żony, to przerażonej *diwy*, wszak to dosłownie niemal Geront w worku z *Szelmoskich sztuczek Skapena*, które znowuż wyrósł z odwiecznej farsy *Gorgibus dans le sac*. A ten Chenerol, ten wieczny mąż, głupi, oszukany, wyśmiany, wszakci to nie kto inny, tylko prastary *Sganarel*: samo brzmienie nazwiska zaledwie się nieco odmieniło! Tak czcigodny rodowód posiada byle krotochwila dzisiejsza: farsa francuska, to wiekowy pień, na którym genjusz Moliera zaszczerpił głęboką komedję charakterów i obyczajów; ale, obok tej komedji, przetrwała ona do dziś dnia i w pierwotnym charakterze, odświeżywszy tylko stroje i akcesorja.

Ten typ farsy, to sztuka nawskroś ludowa, jasełka paryskie. Osobiście, wolę inny rodzaj; wolę ową lekką jak pianka komedję francuską, w której iryzuje się tęczo-wo myśl, uczucie, paradoks, dowcip, wdzięk, namietność... Ale godzę się wreszcie i na tę »dwójkę hultajską«:

trzeba coś zrobić i dla ludu, który, zgromadzony wczoraj na premierze »Bagateli«, oklaskiwał z zapalem przygody biednego Chenerola.

Skąd wydobyć pieniądze? Oto wiekuisty problem, zapładniający wyobraźnię tych wszystkich Maskaryłów, Skapenów, Teodorów. Jeżeli zważymy, że żadna piękna branka wzięta w jassy nie jest strzeżona tak bacznie jak pugilares statecznego obywatela, musimy uznać, iż wdarcie się do wnętrza tego pugilarasu, bez jawnego targu z kodeksem, jest najbezpośredniejszym dokumentem talentu i inwencji. Bywają tacy genjusze; iluż pamiętamy takich choćby na naszym bruku, a ilu ich rodzi się w wartkim strumieniu życia wielkich stolic! Operacje tych mistrzów, to małe scenki rozgrywające się przy zapuszczonej kurtynie, bez widzów, ale wymagające może nieraz więcej psychologicznej intuicji i sprytu, niż spisanie ich w komedjowej formie.

Dla człowieka, obdarzonego tym darem jasnego widzenia, pieniądze leży poprostu na ulicy: tylko go podnieść! Weźmy na przykład taką sytuację: Przyjeżdża do Paryża jakiś fantastyczny »Emir«. Wszystko ciśnie się, aby go zobaczyć. Młody Teodor (jeden z »dwójki hultajskiej«), lekkomyślny siostrzeniec czcigodnego senatora, zaproszony jest na wjazd Emira do znajomego domu ze wspaniałym balkonem. Przychodzi, pełen humoru, gracji, witany owacyjnie, i oznajmia, iż pozwolił sobie zaprosić paru swoich znajomych: czy gospodarstwo nie wezmą mu tego za złe? Wchodzą owi znajomi, i, gdyby autor nie zechciał nam tego odsłonić, któżby się domyślił, jakimż cudem wyszłoby na jaw, że pomysłowy Teodor poobrał od nich (imieniem gospodarstwa!) po sto franków

od głowy, prosząc równocześnie o ścisłą dyskrecję w tej mierze? Sytuacja ta jest tak możliwa i tak prosta, że jestem przekonany, iż, od czasu wystawienia tej sztuki, niejeden młodzieniec w kłopotach a posiadający znajomych z balkonem, skorzystał lub skorzysta z niej w czasie wjazdu jakiegoś Naczelnika egzotycznego Państwa.

Pomysł ten młodego Teodora jest punktem wyjścia zawikłań całej sztuki. W ten sposób, p. Nowacki znalazł się nieoczekiwanie w domu p. Bruczowej, z którą łączą go tkliwe węzły serca, i oko w oko z jej mężem (p. Fritsche). Zgubiony pugilares z fotografią tej damy, podejrzenia męża, oraz »genjalne« pomysły Teodora i Spółki, którzy, raz po raz, ratują sytuację, znajdując w tem niewyczerpane źródło drobnych i większych dochodów, stanowią dalszą treść krotchwili. Aby dobrze odczuć ten rodzaj wesołości, trzeba widzieć, ile wymowy, werwy, suggestywnej siły, ile *sui generis* artyzmu zużywa lada uliczny przekupień paryski, aby wmówić do brodusznym widzom swój towar, będący zazwyczaj jakimś bezwartościowym figlem. I nie ma w tem mistyfikacji: płacą mu nie za towar, ale za przedstawienie jakie im daje, za talent.

Od werwy zatem i wesołości Teodora i jego współnika zależy tu dużo. P. Wojciechowski grał nieco za blado, ale zato p. Poleński o wiele za jaskrawo: matematyk obliczyłby tedy, że »przeciętna« tej dwójki była zadawalniająca. Rozbrajająco miły był pan Nowacki; p. Werniczówna ujęła swą rolę z właściwego tonu. Niepodobna mi wreszcie nie podnieść z uznaniem wyrazistej dykcji suflera.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Sługa dwóch panów*, komedia w 2 aktach, 3 odsłonach, Carla Goldoniego. — *Teatr cudowności*, interludjum sceniczne w 2 odsłonach Miguela Cervantesa Saavedry, przekład E. Leszczyńskiego.

Jak wiadomo, Europa dzieli się na dwie strefy: słońca i chmur, radości życia i smutku, wina i wódki. W słońcu i z radości życia rodzi się teatr komiczny; istotą jego, to owo żywiołowe musowanie słowa, gestu, właściwe dzieciom południa. W tych błogosławionych krajach, życie samo przedstawia tysiączne elementy teatru: sprzeczka uliczna, zbiegowisko, monolog przekupnia, piosenka wędrownego śpiewaka, kuglarze rozkładający na ulicy dywanik aby pokazywać swoje cuda... Wreszcie, buda jarmarczna, zaopatrzona w najprostsze elementy widowiska, byle kanwa swobodnie zahaftowana przez aktorów, i powstaje owa *commedia del'arte*, stanowiąca rdzeń rodzimej włoskiej komedji. Wprawdzie, z czasem, komplikuje się akcja utworów, okazując aż nadto wiele upodobania do snucia zawikłań i nieporozumień, ale zawsze głównym źródłem radości aktorów i słuchaczy będą owe *lazzi*, owe koncepty lokajów, owe tradycyjne gry sceniczne, w których kij odgrywa nie ostatnią rolę.

Carlo Goldoni (1707—1793) stanowi — jak o tem poucza każdy podręcznik literatury — epokę w dziejach włoskiego teatru, który, w XVIII w. popadł w stan zupełnego rozkładu. W miejsce tradycyjnych figur, błazeństw i sprośności dawnej komedji, stara się wprowadzić elementy komedji obyczajów i charakterów na mo-

dłę (choć nie na miarę!) Moliera. Ale wczorajszy utwór — jeden zdaje się z blahszych w jego twórczości — nie daje nam poznać Goldoniego z tej strony; raczej oświeśla bardzo ciekawie, do jakiego stopnia pisarz ten tkwi jeszcze w dawnej komedji swego kraju, ile nawet elementów starej *commedia dell'arte* zachowało się żywcem w tych scenach. W całej sztuce jest właściwie tylko jeden rys komedjowy w nowożytnym pojęciu, a i ten rys uszczknięty jest mimochodem: to owa zabawna scena, w której stary Pandolfo, drżąc przed pojedynkiem, maluje obrazowo, o ile życie starca droższe jest i bardziej godne ochrony, niż życie młodzika. Pozatem, intryga zawila i blaha, ulubiony we włoskiej komedji motyw młodej panny, odgrywającej rolę mężczyzny, czysto konwencjonalne traktowanie figur, typowy sługa ze swymi figlami — wszystko to nie odbiega od owego starego włoskiego teatru, który, w XVI w. jeszcze, przedostał się z Włoch do Francji i z którego wyzwolił scenę francuską Molier. *Sługa dwóch panów*, mimo że powstał o wiek po nim, sprawia wrażenie głęboko przed-Molierowskiej komedji.

Tak przedstawia się utwór Goldoniego, poddany chłodnej analizie; w tem szkopuł, że rzeczy tego rodzaju nie powinny się słuchać na chłodno: jest to potrawa, którą da się spożywać tylko na gorąco. I to właśnie sprawia, że ta włoska komedja jest tak bardzo lokalna. Tam, gdzie utwór niesie z sobą wartości ludzkie i intelektualne, tam, mimo różnicy temperamentów, istotną jego treść da się przerzucić w inną strefę; ale gdzie jest on tylko wykwittem, pianą tego oszałamiającego włoskiego temperamentu? Nie ubliżę w niczem

p. Bystrzyńskiemu, i biore go jedynie za przykład, jeżeli powiem, że, kazać jemu udawać Włocha, to to samo, co kazać Anglikowi tańczyć mazura.

Albo nawet p. Miarczyński. Cenię go wysoko jako artystę, i znam go dobrze, bośmy razem jeszcze służywali w wojsku na nieboszczce *Krankenhaltstacji*; ale co tu gadać! i on jest smutny, i ja jestem smutny, i wszyscy jesteśmy smutni. Czasem, zrzadka, możemy się ucieszyć, ale musimy wiedzieć z czego; a te bestje Włochy makaroniarze cieszą się ciągle, i to z niczego. Cała komedia jest właściwie tylko ramą, stworzoną poto, aby się w niej poruszał ten Truffaldino: jego swada, jego psoty, strachy, przechwałki, obżarstwo, kije, muszą starczyć za wszystko. Aby jej słuchać należycie, trzeba by wytworzyć w sobie ten idealny zestrój, jaki istnieje pomiędzy »lajkonikiem« a otaczającym go najbliższym tłumem; a to znowu utrudnia uroczysta rama miejskiego teatru. I dlatego, choćby p. Miarczyński, który zresztą grał bardzo dobrze, duszę z siebie wypocił, nie osiągnie tego, raz dlatego, że jesteście Polacy nie Włosi, a powtóre, że, jako ludzie nowocześni, nawykliśmy w teatrze do bodaj jakiejś domieszki zainteresowania intelektualnego.

Oto różnica. Kiedy wystawia się u nas Beaumarchais'go, też nie możemy się ludzić, aby polski aktor oddał w całej pełni szalony temperament Figara: ale temperament ten kipi myślą; otóż, myśl jest *przenośna*. Temperament Truffaldina jest celem sam dla siebie; dlatego, transplantacja w inny klimat jest bardziej wątpliwa. Przed kilku laty, grano w Krakowie *Pana de Pourceaugnac*, utwór wieloma rysami zarywający o włoski teatr. Ale, jeśli, na naszej scenie, z konieczności komedia

ta Moliera zatraciła coś ze swej południowej werwy, zachowała mnóstwo treści ludzkiej, jaka w niej spoczywa. Dlatego, wystawienie *Slugi dwóch panów* pozostanie chwalebnym zresztą eksperymentem, pomagającym do uświadomienia sobie problemu, które utwory posiadają dla nas istnienie li-tylko muzealne, a które barwią się na scenie rumieńcem życia. W ogromnej liczbie komedyj Goldoniego, znajdzie się niewątpliwie sporo tych ostatnich. Ujrzawszy, w *Sludze dwóch panów*, z jakiego teatru Goldoni wyrósł, tem ciekawszem będzie zobaczyć, jaki teatr stworzył.

»Interludja« Cervantesa stanowią podobno najtrwalszą wartość jego scenicznej twórczości. W *Teatrze cudowności* zamknął Cervantes, w tej najprymitywniejszej formie teatralnej, myśl satyryczną, godną genialnego autora *Don Kiszota*. Chanfalla, właściciel teatru marionetek, został, nie wiem już wskutek jakiego wypadku, z gołemi rękami, bez przyborów. Widowisko zapowiedziane, dygnitarze wioskowi czekają, żyć z czegoś trzeba, co począć? Ale od czego spryt: Chanfalla idzie po rozum do głowy. Oznajmia, iż teatrzyk jego, oprócz wszystkich innych cudowności, ma jeszcze jedną najrzadszą: tylko ten, kto ma czystą krew w żyłach, ujrzy wszystko jak na dłoni; ktoś, kto jest wątpliwym synem swego ojca, albo kto, uchowaj Boże, ma domieszkę krwi żydowskiej, nie zobaczy nic. Oplata zgóry, przedstawienie się zaczyna. I dopieroż Chanfalla, wraz z towarzyszką Chiriną, demonstrują wszelakie cuda: to wpada byk rozjuszony, to tysiące myszy, to urocza tanecznica-Herodjada... Oczywiście, nie istnieje nic z tego wszystkiego, ale niema obawy, aby ktoś z publiczności zdradził

się, że nic nie widzi; wszyscy biorą żywy udział w widowisku i aplauzem darzą sztukmistrza.

Imię Cervantesa zanadto jest głośnie, aby komentatorowie darowali sobie sposobność szukania w tym żarcie wszelakich głębokich symboli. Istotnie, możnaby go wykladać rozmaicie; pamiętajmy iż utwór ten powstał w dobie srożącej się Inkwizycji; najbliższą jednak postacią, pod którą dziś fenomen ten możemy obserwować w życiu, jest chyba ów *snobizm* estetyczny, który każe, pod grozą hańby, widzieć to, czego się nie widzi. Raz po raz, zjawia się na rynku sztuki ktoś, kto woła: »Pokażę wam wszelakie cudowności, ale nie każdy je zobaczy, o, nie! nie zobaczy ich ten, kto tępy, gruboskórny, zapleśniały w rutynie«. I wszyscy cisną się na wypródki, i w i d z ą, i pieją zachwyty. Ale nie potępiajmy tej naiwnej słabostki; wypływa z niej mało szkody, a wiele pożytku. Zamiłowanie udane staje się czasem prawdziwem, i jeżeli, dzięki temu zjawisku, szarlataneria święci przelotne tryumfy, dzięki niemu także i sama sztuka wnika stopniowo w umysły nie dość przygotowane jeszcze do jej szczerzego odczucia.

Wystawienie obu utworów nosiło znamię staranności, która cechuje reżyserję dyr. Trzcńskiego. Jedną tylko uwagę odnośnie do Cervantesa. Myśl autora ujawnia się tu odrazu, zaraz w pierwszej mistyfikacji Chanfalli, inne »zjawy« są powtórzeniem tego samego motywu: widz nie spodziewa się już żadnego dalszego zainteresowania dramatycznego, co grozi pewną monotonią. Czyby tedy całej tej scenie nie zdało się więcej nieco baletowo-muzycznego charakteru, właściwego takim interludjom?

Z wykonawców, trzeba mi tu wymienić przede wszystkim p. Bracką. Miło jest patrzeć na narodziny talentu; otóż, trzecia rola, w której, w ciągu krótkiego czasu, oglądamy p. Bracką, pozwala wyrazić zdanie, iż teatr zyskuje w niej talent niepospolity, o rzadkiej sile komicznej. Na czym polega owa żywiołowa *vis comica*, która sprawia, iż każdy gest, każde słowo, udziela się widzom jakąś radosną wibracją, niepodobna określić; jest to dar prawie nie do nabycia, albo się go ma, albo nie ma; otóż, faktem jest, że ta młoda artystka ma go więcej, niż niejeden osiwiła w swym zawodzie komik. Dar ten niebios jest nieco kłopotliwy, kiedy się zrodzi w drobnej kobiecie, jaką jest pani Bracka; sprawa znalezienia dla niej repertuaru nie będzie zbyt łatwa; do-
tąd widzieliśmy ją dwa razy jako chłopca a wczoraj jako karzelkę; ale jestem przeświadczony, że prawdziwy jej talent przemoże nawet konwencje teatralne, które wymagają, aby komizm żeński posiadał wzrost i peryferję niezapomnianej Wojnowskiej.

Reszta zespołu, z p. Orwidem w głównej roli, żywo ujęła styl tego miłego »interludjum«.

Teatr »Bagatela«: Gościnny występ Kazimierza Kamińskiego. — *Mandaryn Wu*, angielsko-chińska sztuka w 3 aktach H. M. Wernona i Herolda Ovena.

Znowu, dzięki przedsiębiorczości i górnym aspiracjom naszego młodego teatru, zawitał do nas wielki kunszt aktorski, sięgający takiej wyżyny, iż staje się sam dla siebie celem i treścią. Kamiński uczynił z siebie, ze swej postaci, twarzy, głosu, przedziwny instrument; gra

na nim, a my słuchamy, zelektryzowani, urzeczeni... nie pytając o nic więcej. Tym razem, jako temat dla swej wirtuozyj, obrat Kamiński głośnego *Mandaryna Wu*. Ta »angielsko-chińska« sztuka przywodzi na pamięć granego niedawno japońsko-paryskiego *Tajfuna*, którego treścią było również wejrzenie w głąb duszy »żółtego człowieka«; ale trzeba przyznać, że porównanie wypada bardzo na korzyść *Mandaryna Wu*. Podczas gdy *Tajfun* dość lichy silił się udawać dramat, *Mandaryn* nie udaje nic; jest po prostu awanturą, żywą, barwną, utrzymującą nerwy widza w stanie doskonałego napięcia, przy równoczesnej świadomości, że to wszystko jest »na niby«; słowem, pod względem higieny ducha, sztuka ta jest bez zarzutu.

Utwór ten jest zresztą dla nas bardzo na czasie. W chwili, gdy młode Państwo polskie raz po raz śle na Daleki Wschód również niestarych dyplomatów, tylko z korzyścią może być takie naoczne przedstawienie, jak groźne skutki pociąga za sobą targnięcie się na cnotę córki mandaryna. »Oko za oko, ząb za ząb«, oto hasło, obowiązujące w tym kraju z całą bezwzględnością, i, można by powiedzieć, z całym pedantyzmem; idzie zaś to *oko za oko* tak daleko, że, od chwili spełnienia świętokradztwa, siostra, ciotka, babka uwodziciela, muszą drżeć w swoich posadach: żadna nie jest pewna dnia ani godziny. Bo wszak nie każdy młody postrzeleniec posiada mamusię tak wartą grzechu jak pani Iza Kozłowska, aby mu służyła za haracz; no, i nie każdy może liczyć na fatalną omyłkę mandaryna, która sprawiła, iż, zanim zdołał spełnić dzieło pomsty, legł, wypiwszy truciznę, u stóp niedoszłej ofiary. Bądź co bądź, szczęśliwy klimat, w któ-

rym ojcowie dorosłych córek okazują tyle gotowości w osobistym poszukiwaniu strasznego odwetu.

Dla porządku, streszczę rzecz w kilku słowach. Syn bogatego przedsiębiorcy angielskiego w Hong-Kong zbałamucił córkę potężnego mandaryna Wu. Mandaryn jest nieobecny; wraca, chwyta młodą parę na schadzce, na jego skinienie służba wiąże młodego Anglika; o córce dowiadujemy się później, że poniosła śmierć z ręki ojca. Równocześnie, na dom handlowy Gregory spada szereg katastrof; największy okręt tonie, w porcie wybucha, strajk kulisów, straż doprowadza Chińczyka ujętego w chwili gdy chciał wzniecić w magazynie pożar, etc. Czuć jakąś niewidzialną rękę, która kieruje owym spiskiem, zagadkowym dla nieświadomych tła całej sprawy: ale, na wszystkich ustach, powtarza się tylko jedno imię: mandaryn Wu. Tak, to mandaryn Wu mści się straszliwie za hańbę swego domu; ale to wszystko mało: zatopiony okręt, spalone magazyny, to rzeczy niewspółmierne z honorem córki: »oko za oko« powiada dogmat wschodni. Szatański Chińczyk zwabia podstępnie do swego domu matkę uwodziciela, która, szczęściem dla jego pomsty, jest świeża i ładna; wszystkie drzwi zamykają się magicznie, niewidzialna orkiestra przygrywa chińską pobudkę miłosną, zdolną obudzić z letargu najospalszą naturę, i mandaryn, bijąc skrzydłami niby jakiś potworny ptak na tokowisku, coraz ciaśniejsze kręgi zatacza koło swej ofiary. Nieszczęśliwa, nie widząc znikąd ratunku, chce wypić truciznę podrzuconą przez wierną służącą: Wu, przekonany iż pani Gregory jego zamierzyła otruć, zamienia fili-

zanki, i, wypiwszy herbatę, pada na ziemię w drgawkach konania.

Konflikt duszy dwóch ras, żółtej i białej, przedstawiony jest jaskrawo, ale zajmująco. Ten mandaryn Wu, Chińczyk-starowiec do szpiku kości, a przytem wychowanek Oxfordu, mówiący językami jak rodowity Europejczyk, dający Anglikowi lekcje taktu i angielskiej flegmy, to figura całą gębą: to — biorąc teatralnie — niejako typ ulubionego publiczności *gentlemana włamywacza*, odświeżony i podniesiony całym urokiem tajemniczości i egzotyizmu. Istotnie, ten żółty człowieczek, który przyswoił sobie wszystkie zdobycze kultury europejskiej, zachowawszy przytem całą rasową chytrą, pogardę życia i dyscyplinę moralną ludzi Wschodu, sprawia wrażenie niesamowitej potęgi: to jakiś nadczłowiek, przy którym ów Anglik, obywatel »dumnego Albjonu«, robi poprostu wrażenie wróbla skaczącego na nitce! Nawiasem mówiąc, tylko angielski autor mógł sobie pozwolić na przedstawienie takiego Anglika, który więcej przypomina temperamentem jakiegoś cześnika Raptusiewicza, niż utarte wzorki angielskiego chłodu i panowania nad sobą. Choć nie: raczej w tym Gregorym jest chamstwo groszonoś, który, operując w »dzikim« kraju, uważa, iż może folgować wrodzonemu brutalstwu, w ojczyźnie trzymanemu zapewne na wodzy. Ale znowuż, jak w *Taifunie*, tak i tu porównanie dwóch ras przygotowane jest nieco stronniczo: w mandarynie Wu, kwiat kultury wschodu, w starym Gregorym raczej szumowiny Europy. I taka, mimo wszystko, jest w nas solidarność rasy białej, że, o ile uważałem, skoro po trzecim akcie zapadła kurtyna, nikt nie

użalił się biegnego mandaryna, któremu, ostatecznie, uwiedziono córkę, nastąpiło mocno na honor przodków, no i otruto go w dodatku, jakkolwiek mimowoli... I nikt nawet nie wspomniał słodkiej Nang-Ping, która też przyplaciła śmiercią ten zaszczyt iż wpadła w oko europejskiemu kupieckiemu synkowi, wszyscy natomiast doznali uczucia ulgi, skoro ten młody furfant ukazał się z rozwiązanymi rękami, wolny od niebezpieczeństwa! Biedna, mała Nang-Ping...

Nie jestem zdolny ocenić, w jakim stopniu Kamiński grał mandaryna Wu »po chińsku«, ale grał go wspaniale. Rola ta może służyć za wzór głębokiego przemyslenia i przygotowania każdego tonu, odcienia. Każdy akt tej bardzo sprytnie pod względem efektów skomponowanej sztuki daje nam postać chińskiego samuraja w zupełnie innym przekroju. W akcie I, tych parę sekund, przez które zjawia się Wu, odciska się w pamięci niezatartym obrazem posępnego i bezlitosnego mściciela. W akcie II, to ów wychowanek Oxfordzkiego uniwersytetu, który, z głęboką zdolnością obłudy, umie po mistrzowsku operować wszystkimi pojęciami znienawidzonej rasy białej, pojęciami którymi tak gardzi w duchu. Akt trzeci wydobywa wreszcie owe tony żarliwego mistycyzmu, spływającego się z wyrafinowaniem wschodniem okrucieństwem i z jakąś powagi pełną lubieżnością w ostateczne wrażenie absolutnej obcości i nieprzenikalności dwu ras, żółtej i białej, które to wrażenie stanowi kwintesencję tego widowiska, bardzo godnego oglądania.

Z współgrających wymieniłem już p. Kozłowską, pełną szlachetności i wdzięku w roli ciężko, zaiste, doświadczonej mateczki; sytuację w trzecim akcie, tak nie-

bezpiecznie ocierającą się o strefę komizmu, utrzymała pani Kozłowska w doskonałej dramatycznej linii. Pani Malicka milutko transponowała swój rodzimy liryzm na chińską gwarę miłości; p. Gorajska, w niemej roli Ah-Wong, plastycznie wyraziła mimiką wewnętrzne perypetje. Świat Anglików reprezentowali z powodzeniem pp. Fritsche, Brzeski, Berski, Czyński, i i.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Amazonka*, sztuka w 3 aktach Henryka Bataille, przekład J. Beaupré.

Sztuka Bataille'a porusza problem związany z rolą kobiet w czasie wojny. Olbrzymi proces patologiczny, jakim jest wojna, zatrudnia i pochłania cały naród bez wyjątku, podobnie jak ostra choroba infekcyjna *mobilizuje* cały chory ustrój. Kobieta, z instynktu swego, spełnia jedną arcyważną rolę: rolę jakby ochotniczej policji wojskowej, czuwającej aby nikt się nie uchylił od daininy krwi. Żadne »latające komisje«, żadne pobory nie oczyszczą kraju tak skutecznie z »cywilów«, jak to uczynią ożywione duchem militarno-patriotycznym kobiety. Jedna taka amazonka wystarczy, aby ubrać w mundur całe otoczenie, tak mu zatruje cywilną egzystencję. Policja ta — jak każda policja zresztą — bywa więcej użyteczna niż sympatyczna; a to przez ogromną niewspółmierność znaczenia wojny dla mężczyzny i dla kobiety, zwłaszcza dla tych »amazonek«, które biorą w niej czynny udział, zazwyczaj jako pielęgniarki.

Wojna, przymus walczenia, jest, dla dojrzałego inteligentnego mężczyzny, straszliwym, tragicznym ka-

taklizmem. Wrywa go, z dnia na dzień, z godziny na godzinę niemal, z warsztatu jego pracy, ze sfery jego życia, myśli, ukochań, aby zniweczyć w nim mózg, wolę, sąd, aby go zmienić w przyrząd do zabijania i bronięcia się, aby żądać odeń wszystkich przymiotów dzikiego, które »normalne« życie, cywilizacja, od całych generacji w nim tępiły. Poza nielicznymi wyjątkami żołnierzy »z bożej łaski«, i poza ludźmi zupełnie młodymi, święty ten obowiązek jest, równocześnie, najcięższą katastrofą. Okłamywalibyśmy siebie, a zwłaszcza drugich, gdybyśmy mówili inaczej.

Dla kobiety, rzecz jest zupełnie inna. Przedewszystkiem, sama treść jej wewnętrzna jest czemś nieskończenie bardziej ruchomem. Toć już w zwykłych warunkach gotowa jest ją zmienić w każdej chwili, zależnie od tego, czy wybraniec jej serca będzie malarzem, astronomem, dyrektorem banku czy rotmistrzem. Warsztat jej życia jest czemś nad wyraz zwrótnem, przenośnem, w myśl aforyzmu filozofa: *omnia mea mecum porto*. Dla tej kobiety, wojna, atmosfera wojenna jest nie — jak dla mężczyzny — unicestwieniem, ale bywa tysiąckrotnem spotęgowaniem jej życia, jej wartości, skali wzruszeń, swobody, możliwości życiowych, załotności, jej *anielstwa* wreszcie. Pielęgniarka! Znamy te heroiny, mogliśmy zanalizować ten typ o wiele istotniej, gdyż w warunkach wojny wyzutej z elementu patriotycznego. Wie to dobrze Warszawa i wie Kraków, ile stało się na apel i bez apelu w r. 1914, kiedy chodziło o dorlotowanie Kozaków, Czerkiesów, Węgrów, Niemców, a ile, kiedy — już w mniej emocjonujących warunkach i bez uroku nowalji — wojna zapotrzebowała ich dla swoich,

Przytem, choćby kobieta była czystą jak lza, i niezależnie od jej uczuć patryjotycznych, stosunek jej do militaryzmu tkwi głęboko w fibrach jej płci. I dlatego, kiedy chce ona narzucić mężczyźnie swój kipiący entuzjazm dla kompanji maszerujących dziarskich chłopaków, popełnia bezwiedny fałsz: analogja byłaby wtedy zupełna, gdyby mężczyzna mógł dać najwyższy wyraz swoim znów uczuciom patryjotycznym, podziwiając np. trykoty baletu.

Wszystko to sprawia, że młoda panna, dająca dorosłym mężczyznom lekcje obowiązku narodowego, może działać osobiście niecierpliwą i budzić pokusę, aby ją odgarnąć szerokim ruchem Czepca w *Weselu*, ze słowami: A to jus nie lo panienki...

Taką *amazonką*, zresztą szlachetnego typu, jest bohaterka Bataille'a, Ginetta Dardel. Osierocona, zrujnowana, wyrwana ze spustoszonego domu przez wojnę, chroni się do krewnych w odległym od terenu walk prowincjonalnem miasteczku. Działa jako pielęgniarzka, równocześnie zaś, zapalem swoim, duchem, bezgraniczną wzdargą dla wszystkiego co nie jest młode, junnackie, zdolne do walki, uprawia nieustanną propagandę wojenną. Zwłaszcza mąż jej kuzynki, w której domu znalazła schronienie, mężczyzna czterdziestosześcioletni, pracujący na bezpiecznym posterunku wojskowocivilnym w swoim mieście, jest ustawicznym celem jej złośliwych pocisków. Piotr Bellanger, który rozkochał się na umór w młodej »amazonce«, niezdolny znieść jej wzdargi, zgłasza się na front. W chwili ostatecznej, gdy Piotr stoi bezradny i zachwiany w swoim postanowieniu rozpaczą żony i dziecka, Ginetta skinieniem głowy

rozstrzyga o jego decyzji. Piotr ginie jako bohater. Z odniesionych papierów, zrozpaczona wdowa dowiaduje się kto go natchnął tą myślą i z czyjem imieniem na ustach zginał. Po gwałtownej scenie między dwiema kobietami, Ginetta opuszcza dom pani Bellanger.

Minęło parę lat, wojna ukończyła się zwycięsko. Ginetta, po dwóch latach spędzonych w odcieciu od świata, wraca do życia, do działania. Spotyka człowieka, który wyciąga do niej rękę, aby, stworzywszy ognisko rodzinne, miłością i pracą krzewić życie w odradzającej się po wojnie Francji. Serce dziewczyny otwiera się dla szczęścia; ale oto staje przed nią kobieta w grubej żałobie: pani Bellanger! Odsłania welon i mówi tak: »Na twoje skinienie, przez twoje podżegania, mój Piotr zginał; nie została mi nawet ta pociecha, bym mogła żyć jego pamięcią. Umarł z twojem imieniem na ustach; to ty jesteś wdową po nim. Tyś wysłała go na śmierć, sama zostając bezpieczna; i dziś, wesoło, z uśmiechem, gotujesz się do nowego życia. Nie lódź się, nie zezwolę na to nigdy, nie dla ciebie biały welon oblubienicy!«

I »amazonka« zrozumiała. Mimo protestów narzeczonego, powzięła postanowienie: pójdzie tam, na północ Francji, gdzie, po najeździe wrogów, zostały same zgliszcza i ruiny; tam, wyrzekając się osobistego szczęścia, złoży całe swoje życie na ołtarzu ofiarnej pracy dla drugih, dla ojczyzny.

Biorąc rzecz życiowym rozsądkiem, Ginetta miałaby prawo odpowiedzieć: »Więc dobrze, niech i tak będzie, jestem wdową; ale wszak i wdowy wychodzą za mąż«; — ale myśl autora jest, zdaje mi się, taka: Podczas wojny, życie, los, egzystencja każdego obywatela

są w ręku państwa; może ono niemi rozrządzać i rozrządza bezwzględnie i wedle uznania. Poza nakazem państwa, wybór w jaki sposób służy kto ojczyźnie jest kwestją własnego sumienia. Z chwilą, gdy ktoś niepowołany do tego w to sumienie się wdziera, uzurpuje sobie niejako funkcje kapłańskie; ale wówczas niech baczy, że nie wolno mu tego czynić z lekkim sercem, wesołości ducha: wówczas, winien wziąć na swe barki pełne brzemie kapłaństwa, a jego własne życie winno być samą tylko ofiarą i wyrzeczeniem.

Sztuka, jak zresztą wiele sztuk francuskich nie będących komedją, jest chłodna, mózgowa. Rzecz osobliwa! uroczy ten naród, zdolny, w chwilach próby, do największego wysiłku i powagi, w chwilach zaś zwykłego życia do wytężonej i sumiennej pracy, potrzebuje, jak powietrza do oddychania, atmosfery uśmiechu, żartu. Stąd, o ile komedje francuskie tętnią życiem, o tyle t. zw. »sztuki« są niemal zawsze tylko inteligentnem przedyskutowaniem jakiejś tezy. Uważam zresztą ten rodzaj teatru za zupełnie usprawiedliwiony, ale ma on jeden szkopuł: zainteresowanie jest ściśle zależne od żywotności, aktualności samej tezy. W tym wypadku, żywotność ta jest zbyt słaba. I czas i miejsce czynią nas dalekimi tym wojennym problemom Francji z r. 1915, jak wogóle jakaś żywiołowa reakcja odtrąca nas w teatrze od wszelkich dramatów ubiegłej wojny. Jest w tem zdrowy instynkt samoobrony przeciw szarpaniu naszych nerwów środkami, leżącymi w znacznej mierze poza sferą sztuki. Ilekroć jestem na takim utworze, prawie byłbym gotów skłonić głowę przed mądrością epoki klasycznej, w której tragedja czerpała temat jedynie w zamierzchłej prze-

szłości, współczesność zaś mogła być tylko przedmiotem żartu.

Oczywistem jest, że, wraz z Francją, i teatr francuski przechodził w dobie wojennej ciężkie chwile. Są momenty, w których żartować niepodobna. Wielu najlepszych autorów zamilkło przez te lata; inni, wytrwali dostawcy sceny, akomodowali się jak mogli do nowego »materiału życiowego«. W ten sposób, autor *Maman Colibri* napisał *Amazonkę*. Ale, zaledwie minęły lata próby, natychmiast, nawet w ujęciu bezpośrednio powojennych tematów, jak u Donnaya, u Flersa, zakwitł na nowo ten cudowny uśmiech francuski, którego gdyby światu zabrakło, nie chciałbym na nim zostać ani dwa tygodnie.

Z aktorskiego punktu widzenia, sztuka ta niewiele daje, gdyż żadna z działających postaci nie budzi naszej sympatji, nawet zainteresowania. Oprócz doświadczonych i pewnych artystów naszej sceny, jak p. Bednarska, pp. Jednowski, Miarczyński, etc., należy podnieść grę p. Kacickiej, która inteligentnie postawiła niezbyt odpowiednią dla siebie rolę »amazonki«. Pp. Bracki i Szymański okazują w surdutowych rolach pewną surowość głosu a zwłaszcza ruchów. Dobry akcent miała w swojej rólce p. Malanowiczówna. Wiele z tego na cośmy patrzyli, osłania dobrotliwie informacja afisza iż »rzecz dzieje się na prowincji«; ale boję się potrosze co będzie, jeżeli kaprys afisza oznajmi kiedy, iż »rzecz dzieje się w stolicy?«

A co się dzieje z *Tumorem Mózgowiczem* Witkiewicza, którego już kilkakrotnie nam zapowiadano? Uciхло o nim zupełnie, chodzą tylko głuche wieści, że

uwiązał w szponach cenzury policyjnej. Czyżby bezpieczeństwo życia i mienia było w Krakowie tak idealne, że dygnitarze policyjni mają czas na studjowanie nowych kierunków w sztuce, niezbędne zapewne dla wykonywania funkcyj cenzorów? Inni mówią, że ten »kawałek« odszedł już do Lwowa, do *Beiratu* p. Gałęckiego; ładna historia! tam mu, w myśl tradycyji galicyjskiego namiestnictwa, dadzą takiego *schiebera*, że biedny Witkiewicz, zanim ujrzy światło dzienne, z futurysty stanie się już klasykiem. Ale, mówiąc serjo, może byłby czas pochować te pozostałości najciemniejszej Austrii, kiedy to sztuki teatralne »przydzielano« do osądzenia osiwiiałym policmenom i bubkom ze Starostwa.

Teatr »Bagatela«: Gościnny występ Kazimierza Kamińskiego. — *Bogaty wujaszek*, komedja w 4 aktach Karlweisa.

Jak gdyby przeczuwając niedlugi zgon Austrii, Kamiński, swoim *Bogatym wujaszkiem*, wystawił jej nagrobek. Doprawdy, ten hrabia Waldhof Kamińskiego powinienby, odlany w spżu, stanąć gdzieś na *Ballplatzu*, albo, conajmniej, znaleźć się wśród owych bronzowych figur, okalających monument Marji Teresy. I słusznem jest, że polski artysta wzniósł Austrii ten pomnik; należało się jej to od nas. Toć ta Austrija, to jednak był żywy kawał nas samych: naszych, polskich dziejów. Jeżeli taki efemeryczny Henryk Walezy, albo królowa Bona znaleźli przytułek w historii polskiej, o ileż większe doń prawo posiada Franciszek Józef Dobrotliwy, wraz ze

wszystkiem co wyszło z jego ducha i bokobrodów. A wprost z ducha tego monarchy wie dzie się hrabia Waldhof, *genius loci* owego Wiednia, w którym tak długo znajdował gościnę polski rozum Stanu. Dlatego, postać ta jest nam niemal tak bliska, jak najbardziej rodzime figury Fredry albo Blizińskiego.

Może jest w tem poczuciu coś z mego osobistego sentymentu. Przybyłem, z rodzicami, z Warszawy do Krakowa, w wieku, w którym stawia się nieśmiałe kroki w nauce czytania. Sprawiało mi radość odcyfrowywać plakaty uliczne. Otóż, pierwsze słowa, które udało mi się odczytać bez błędu, były: *Kochany hrabio Taaffe...* Takie drobiazgi nadają czasem kierunek myślenia na całe życie.

Ale ja tu mówię do czytelników *Czasu* o rzeczach, które oni czują dziesięć razy lepiej odemnie. Ja tylko odgaduję hrabiego Waldhofa; oni — przynajmniej wielu z nich — znali go osobiście. Jedni kolegowali z nim w Izbie panów; drudzy widywali go na balach dworskich lub fraternizowali z nim na dyplomatycznych śniadaniach; inni konferowali z nim może na Radzie ministrów. Bo hrabia Paweł Waldhof — podreperowawszy się nieco finansowo po śmierci wujaszka — mógł w Austrii być wszystkiem: członkiem *Herrenhausu*, dziedzicznym, to rozumie się samo przez się; ochmistrem Dworu, namiestnikiem Dalmacji albo Bukowiny, lub wreszcie ministrem spraw zagranicznych i Domu Cesarzskiego...

Kreacja Kamińskiego w *Bogatym wujaszku*, to coś, co już przestaje być aktorstwem: to jakaś halucynacja na jawie, drugie życie tak intensywne, iż dałoby się

porównać jedynie z metamorfozą Prokuratora Hallersa. Podobnie jak, z uderzeniem pewnej godziny, prokurator zapada w magnetyczny sen, aby za chwilę zbudzić się jako zloczyńca, tak, jestem przekonany, około wpół do ósmej wieczór, Kamiński dostaje lekko tabetycznego drgania w nóżkach, jego substancja mózgowa rozrzedza się delikatnie i wielki nasz artysta budzi się z katalapsji jako ten uroczy ramol, hraba Waldhof. Dziś już za późno, stało się; ale jeszcze przed kilku laty, gdyby powołano Kamińskiego prosto ze sceny, z przedstawienia *Bogatego Wujaszka*, na którybądź z najważniejszych posterunków państwowych, jestem przekonany, że objąłby go bez wahania i nie wypadły ani na chwilę z roli, choćby na samej audyencji u monarchy. A kto wie, może, może, ocaliłby nawet państwa od wiszącej katastrofy...

O duchu Austrii! jeżeli kiedy bładzisz, smętny, wśród dawnych »swoich ludów«, zajdź, błagam cię, wieczorkiem do »Bagateli«. Kiedy ujrzysz Kamińskiego w aksamitnej kurteczce, w strzeleckim kapelusiku z kitką, słowem w wykapanej postaci *Franz Joseph als Jäger*, — wówczas powiesz sobie z niejaką pociechą: *Non omnis mortua sum!*

Zbyt jestem wzruszony, aby módz zdać sprawę ze szczegółów bardzo udanego przedstawienia.

Teatr miejski im. Słowackiego: *Przechodzień*, sztuka w 3 aktach Bogdana Katerwy.

Dawno nie otrzymałem takiego tuszu szlachetności jak na wczorajszej sztuce. To, że kobieta skłania się do

pokochania mężczyzny z przyczyny poświęcenia i dobroci, jakie okazał niegdyś — innej kobiecie, to jeszcze najmniejsza; to się podobno zdarza. Ten sam mężczyzna starannie kryje najlepsze strony swego charakteru przed ukochaną, nie chąc, jak mówi, niczem wpływać na decyzję jej serca. W teoretycznej dyspacie o miłości wygłasza taką koncepcję: »Jeżeli kobieta, którą kocham, ma być szczęśliwa ze mną, pragnę ją posiadać; jeżeli może być szczęśliwsza z innym, pragnę aby ją posiadał inny«. Trzeci partner w sztuce, ów »przechodzień«, żyje już tylko samym nektarem i ambrozją. Nie domyśla się nawet (o ile nas nie bierze na kawał), co to realizm miłości; wedle jego ideologii, miłość, to niebiański, niepokalany płomień, którego kobieta może udzielać nieograniczenie; podobnie mniej więcej, jak płomieniowi świecy nie ubędzie, czy się zapali odeń jedną czy więcej świec. Młodzieniec ten, piękny, utalentowany i czysty, jest zarazem bezgranicznie dobry: ma nawet »swoich biednych«; stary, ślepy dziaduś drapie się doń co piątek na wysokie piętro po jałmużnę. A i ten dziaduś nie da się zawstydić co do szlachetności uczuć; kiedy się dowiaduje że jego dobroczyńca wyjeżdża, nie tyle jałmużny mu żał, ile tej muzyki Beethowena, której słuchał nieraz długo pod drzwiami. A młodzieniec, dowiedziawszy się o tem, wykrzykuje: »Tak lubicie muzykę, dziadku? czemuście mi nic nie mówili, byłbym was uczył!« Pławiąc się w tej atmosferze, chcieliśmybyśmy wkońcu, jak ów aniołek w *Dziadach*, błagać o »gorczycy dwa ziarnka«: chwilami lękamy się zgoła o zbawienie duszy autora (czy autorki?...), jeżeli prawdą są

słowa wieszczka, że »kto nie dotknął ziemi ni razu, ten nigdy nie może być w niebie«.

Tyle jest zła, brzydoty na ziemi, czemubyśmy tedy choć na scenie nie mieli oglądać samych rzeczy dobrych, pięknych? Tak, ale taka już dola człowieka, że, naogół, jego gorsze uczucia przejawiają się w uczynkach, lepsze w słowach; że zaś istotą sztuki dramatycznej jest działanie, zatem, nieodzownie, taka profuzja szlachetności grozi zatopieniem sceny w potopie słów... Bujamy wówczas, wciąż jak te duszyczki w *Dziadach*, nie czując ziemi pod nogami; nawet zaś najpiękniejsze kwiaty, kwiaty poezji, rodzą się z ziemi, nie z obłoków. (Ogrodnik dodałby wręcz, że kwiaty, zwłaszcza cieplarniane, wymagają odrobinki nawozu, ale ogrodnik jest cynik, jak wszyscy zawodowcy).

— Ale o co chodzi?... — Święta racja, kochany czytelniku, przy obecnych cenach prenumeraty, masz prawo żądać od krytyka, aby ci choć powiedział o co chodzi.

Zatem, piękna pani Jana, jest to osoba dochodząca wieku »kobiety trzydziestoletniej«; to znaczy ma lat trzydzieści pięć lub sześć, i piętnastoletnią córkę. Jest wdową; serce jej, raz przeżywszy chwile doskonałego szczęścia, obecnie spoczywa jakby w letargu. Całą jej słodyczą jest uczucie przyjaźni; ma serdeczną przyjaciółkę, oraz oddanego przyjaciela, p. Barcza, człowieka już nie pierwszej młodości, który jednak mógłby i chciałby być czemś więcej niż przyjacielem. Ale on, nieśmiały, delikatny nad miarę, nie umie się narzucać ze swą wielką miłością, nie umie jej nawet dosyć okazać; ona zaś waha się. Chciałaby czegoś gorętszego; oddać rękę Barczowi,

znaczyłoby rezygnację z tej pełni szczęścia, za którem coś w kącie jej duszy tęskni i drga przecuciem.

W chwili gdy pani Jana, wróciwszy z letniej podróży, oczekuje Barcza, kiedy za chwilę może rozstrzygnąć się losy jej życia, służąca, wskutek skomplikowanego nieporozumienia, wprowadza do salonu zupełnie obcego młodzieńca z ulicy. Młodzieniec i pani Jana patrzą na siebie zdumieni; nieporozumienie wnet się wyjaśnia, ten obcy człowiek powinienby corychlej odejść; ale czem się dzieje, że on stoi jak wryty, nie może oderwać od niej oczu, ona zaś jakby nie miała siły go odprawić? Związuje się rozmowa; czar, pod jakim są oboje, rośnie: ona ma mętne uczucie że weszło w jej dom to, na co nieświadomie czekała; on, że spotkał wreszcie »tę, której niema«, tę *syłidę* (jak mawiali nasi pradziadkowie), do której, nie znając jej, nie wiedząc o jej istnieniu, pisywał w przestrzeń płomienne listy. Niebawem, pani Jana staje wobec dwóch uczuć, równych sobie co do szlachetności i abnegacji; po długich perypetjach serca, znajdzie wkońcu takie rozwiązanie: sama odda rękę za-nemu Barczowi, młodzieniec wyjedzie w podróż, kiedy zaś, za trzy lata, wróci równie czysty i niewinny, zaślubi córkę pani Jany, dziewczátko, które ujrzało go w przelocie, i też poznało w nim, jak mówi, »swoją typ«. W ten sposób, pani Jana i jej ideał będą należeć do siebie na zawsze... przez prokurację.

Komedja ta, napisana dzisiaj, jest jakby sympatycznym anachronizmem. Jest czemś nawskróś *précieux*. Ma coś z ducha owych francuskich siedemnastowiecznych romansów, z ich subtelną kazuistyką uczuć, i ową słynną geografją *krainy czułości*, w której-to krainie, płynąc

rzeką *uřności*, koło gajku *tkliwych starań*, młyna *lubyh zwierzeń*, przez wodospad *czułych liścików*, dopływało się do grodu *przyjaźni*, stamtąd zaś etc., etc.

Tylko, w owych czasach wyrafinowań i kwintesencji uczuć, dostałbym się do teatru w lektyce, i czterech drabów utaplałoby się po pas w błocie, aby mnie donieść sucho i bezpiecznie aż do samej łoży. W dzisiejszej zgrubiałej epoce, musiałem iść na własnych nogach, nawet bez kaloszy. To psuje nastrój. Ba, tacy już jesteśmy zarażeni bolszewickim trądem, że, kiedy ta wypieszczona pani Jana raz po raz dzwoni na służbę dla łada drobiazgu, pierwszym naszym odruchem jest myśl: »Mogła-byś się, lalo, sama ruszyć!« I co tu takich odprowadzać po *Krainie czułości*! Oł, chamiejemy, i tyle.

Kobietę »na rozdrożu« pięknie grała p. Pancewiczowa, dając jej cały zasób wdzięku i tkliwości; »przechodzień« p. Solarzkiego, mimo że więcej w nim było żróbka niż poety, stanowi świadectwo postępów młodego artysty; p. Sosnowski, jako Barcz, wydobył pełny ludzki ton z tej heroicznej postaci. P. Hańska jako dziecko była trochę *bébé*... z »reduty prasy«.

Teatr »Bagatela«: *Nieporównany Crichton*, fantazja w 4 aktach, napisał J. M. Barrie, przekład Z. Jachimckiej.

Wyspa bezludna lub zamieszkała przez dzikich zdawna służyła filozofom za ulubiony środek do analizowania społecznego mechanizmu. Jest to, w istocie, bardzo energiczny odczynnik; który, zaaplikowany na różne nasze uświęcone pojęcia, oświeśla je nieraz w sposób

nieoczekiwany. Literatura tego rodzaju kwitnie zwłaszcza w epokach przesilen społecznych; we Francji, przez kilkadziesiąt lat poprzedzających wielką Rewolucję, roiło się od takich fantazji. I nasza epoka dojrzała snadź do przeobrażenia wielu pojęć, gdyż raz po raz wypływają takie utwory *rewizjonistyczne*, ujmujące swój przedmiot mniej lub więcej serjo.

Założenie sztuki jest takie: Hrabia de Loom, chcąc iść z »duchem czasu«, bawi się w demokratę, ale na swój, lordowski sposób: raz na miesiąc urządza w pałacu przyjęcia dla własnej służby, podczas których rodzina **jego** musi obsługiwać i podejmować lokai, stajennych i służące. W tym dniu, na rozkaz hrabiego, wszyscy są sobie równi. Można się domyślać, że te przyjęcia są ciężarem dla obu stron; okiem surowego krytyka patrzy na nie pokojowiec hrabiego, Christon, filozof który uważa iż nierówność społeczna jest rzeczą konieczną, naturalną, i że każdy powinien zajmować to miejsce, jakie mu jest przeznaczone.

Szlachetny lord, wraz z córkami, siostrzeńcem, pastorem, Crichtonem i służącą, puszcza się na dalszą podróż yachtem. Yacht rozbija się o skały, załoga ginie; lord, wraz z rodziną, ocala się dzięki energii Crichtona. Crichton staje się opatrzącością rozbitek, karmi ich, broni, odziewa, uczy różnych przemysłów i stopniowo stwarza im bardzo znośne warunki bytu. Rodzina lorda zrazu chce w nim widzieć dawnego Crichtona-lokaja; niebawem jednak ich konwencjonalne przewagi muszą ustąpić wobec jego przewag rzeczywistych. Równość? nie; tej niema nawet na bezludnej wyspie; zwłaszcza na bezludnej wyspie. Crichton staje się naturalnym panem

całej gromadki; panem, przed którego zmarszczeniem brwi wszystko milknie, słońcem, koło którego kręci się ten świat, bożyszczem, o którym marzą i o które się biją trzy hrabianki pospół z pomywaczką, słowem panem o wiele bardziej pańskim, niż nim był kiedykolwiek ów lord w starej Anglii. I już, już, pastor odziany w skóry dzikich zwierząt ma go połączyć ślubem ze spłonioną od szczęścia najstarszą ex-hrabianką, kiedy rozlega się huk armatni: to statek z Europy... I, wraz z kapitanem angielskiego statku, wchodzi na bezludną wyspę dawne życie, przywracając kontynentalne hierarchie i pojęcia. Radość wśród rozbitków nieopisana; dwie tylko osoby nie dzielą jej: Crichton — który sam, dobrowolnie i szlachetnie, abdykował ze swego królestwa, przyzywając sygnałem statek — z wyrazem zadumy opuszcza z ramion płaszcz, będący znamięm jego majestatu; a piękna Maria, która, już mając zostać królową wolnego kraju, schodzi do roli hrabianki w pętach tysięcy konwenansów, też ma w oczach błysk żalu za tem pełnem, silnem życiem na łonie przyrody...

W ostatnim akcie jesteśmy w Anglii, w pałacu lorda; wszystko wraca do dawnego trybu. Jedyne tu i ówdzie któraś z panien zagwiźnie przeraźliwie lub siędzie okrakiem na krześle; ale w tej samej chwili wzdyga się ze zgrozą, i, ocknąwszy się z tych narowów bezludnej wyspy, wraca do angielskiej dystynkcji i znudzonej minki. I Crichton jest w pałacu, znów w roli wzorowego majordoma; ale nie na długo: czuje, że wspomnienie jego trzechletniego »panowania« czyni pobyt jego w domu hrabiego de Loom niemożliwym. Poprosi o dymisję, aby, zaślubiwszy skromną, ale dzielną dziewczynę Tweeny,

otworzyć opodal — restaurację. A hrabia przeniesie się odtąd w Izbie lordów na prawicę.

Anegdota wcale zabawna; ale, ponieważ autor czyni raz po raz wycieczki w sferę »ideologii«, muszę wyznać, iż ideologia ta jest dla mnie chwilami aż nadto, dziecinnie jasna, a chwilami znowu niedość jasna. To, że na bezludnej wyspie tytuł hrabiego i członka Izby lordów ma zastosowanie, to rozumiem doskonale; jak również to, iż, z czasem, musi się tam wytworzyć inny porządek społeczny, wynikający z naturalnych warunków. Władzę ujmie w rękę ten, kto ma inteligencję i siłę. Ale dlaczego inteligencję i siłę, i szlachetność w dodatku, ma reprezentować lokaj z magnackiego domu, którego głównem zadaniem było stać w progu salonu w jedwabnych pluderkach i pończochach, oznajmiać szlachetnie urodzonych gości i giąć się w ukłonach? A jeżeli ten Crichton posiada te przymioty nie »reprezentatywnie«, tylko indywidualnie, nie bardzo rozumiem czemu ten człowiek, obdarzony genialną niemal inteligencją i siłą charakteru, uważał funkcje majordoma za jedynie właściwe dla siebie stanowisko? Toć, ostatecznie, od czasów *Wesela Figara* zrobiliśmy już kawał drogi!

W zasadach, jakie głosi w pierwszym akcie, Crichton okazuje się nieubłagany konserwatystą. Chce, powiada, aby hierarchja społeczna przechowała się w całej pełni; gdyby on uznał się równym hrabiemu, »holota«, t. zn. niższa służba, chciałaby się zrównać z nim! Jak na człowieka apelującego ciągle do natury, i który na bezludnej wyspie tak śmiało wyciąga z tej »natury« konsekwencje, ten zaciekły konserwatyzm, którego zasady Crichton głosi na stałym lądzie, nie jest zbyt logi-

czny. Wszak ewolucja też jest zjawiskiem **naturalnem**; zawsze, jak mówi Crichton, ktoś będzie rozkazywał a ktoś będzie słuchał, ale, bądź co bądź, o ile zasada władzy trwa, jest pewna różnica między władzą Ludwika XI a nawet Ludwika XIV, a dzisiejszym prezydentem republiki francuskiej. Ale może ja to wszystko zanadto serjo biorę?

Z punktu widzenia teatru, tego rodzaju »fantazje« są bardzo trudne do scenicznego traktowania. Aparat teatralny jest nieco ciężki dla ich ujęcia. *Powiatka*, taka jaką uprawiał Wolter, jaką wskrzesił Anatol France, jest dla nich idealną formą. W swoim *Kandydzie*, Wolter, na stu stronicach, oprowadza swoich bohaterów po całej kuli ziemskiej, poprzez fantastyczne przygody, ze wszystkiego wyciskając kropelkę filozofji. W teatrze, udramatyzowanie wiotkiego nawet paradoksu wymaga mozolnej ekspozycji, plastycznej kolejności sytuacji; stąd pewien niestosunek między błahością żartu a ciężarem kilkogodzinnego widowiska. A i tak nie zawsze środki teatralne wystarczą, aby wyrazić *myśl* autora, który też musi sobie pomagać obficie t. zw. rezonerstwem.

Tak i wczoraj; przez pierwsze dwa akty, anegdota rozwija się dość ciężko; bardzo zabawny jest natomiast akt trzeci, dzięki swej malowniczej maskaradzie, i dzięki temu, iż autor, przygotowawszy grunt, może działać bezpośrednio teatralnymi środkami, a nie kłaść nam swojej problematycznej filozofji łopatą do głowy, jak poprzednio. W akcie tym, widzimy, po trzech latach pobytu na wyspie, Crichtona jako władcę i pana, dobrego i mądrego pana; widzimy zupełne przeobrażenie psychiczne i obyczajowe gromadki, która chętnie poddała się

naturalnej wyższości swego obrońcy i opiekuna. W strojach, w atmosferze tej Robinsonady, jest jakiś wiew życia przyrody, budzący w nas, mieszczuchach, atawistyczne tęsknoty.

Wystawienie tej oryginalnej sztuki na małej scenie Bagateli, było to przedsięwzięcie brawurowe, uwieńczone powodzeniem; akt trzeci zwłaszcza, ze swą egzotyczną zaprawą, wypadł doskonale. P. Nowacki, jako Crichton, wydobyl z tej roli wszystkie odcienie: od nieskazitelnego angielskiego fagasa, aż do silnego i namiętnego człowieka natury. P. Nowacki umie pogłębić rolę, sugerując życie wewnętrzne kipiące pod spokojną i uśmiechniętą maską. P. Kozłowska w swoim ubranku z kozich skór wyglądała jak Djana, a grała z paradnym wdziękiem i humorem, rozbawiona nowością sytuacji. Dobrą *Madame Sans-Gêne* przy tym Napoleonku podzwrotnikowym była p. Łącka; pozatem, cały duży zespół z p. Fritschem na czele dobrze spełnił swoje zadania. Nieznany wykonawca okazał wiele humoru w roli małego kuchcika: warto go »zauważyć«, jak mówi Crichton.

Staranna reżyserja niedość pamiętała o dwóch insygnjach swej władzy: ołówku i zegarku.

Teatr »Bagatela«: *Kiki*, komedja w 3 aktach Picarda, w przekładzie E. Winawera.

Jedną z rzeczy najbardziej tajemniczych w przyrodzie jest ta nieprawdopodobna suma energii, utajonej w przymiocie napozór tak negatywnym, jak *panieństwo*. Można by to porównać jedynie z dynamitem lub inną ma-

terją wybuchową; albo nie, raczej z *radjum*, owym cudownym, niedawno odkrytym metalem, którego drobnutka cząsteczka, promieniując na odległość, staje się źródłem fenomenów, zakrawających wręcz na bajkę! Posiadaczką owego radjum jest mała Kiki; a nie jest to dar banalny, jeżeli zważymy, że Kiki jest figurantką (czy *figurynką*, jak głosi afisz), w którymś z paryskich *Varietés*. Kiki jest »kwiatem wyrosłym z bruku Paryża«, jak mówi się w utartem choć nieco ryzykownem porównaniu. Czem była? może córką stróżki, gdyż, mocą niezupełnie wyjaśnionego, ale statystyką stwierdzonego prawa, córki *concierge'ów* paryskich stanowią olbrzymi procent teatralnego narybku stolicy. Co ją uchroniło od banalnej kolei jaką potoczyły się jej koleżanki, nie wiemy; może ta dzikość niepodległego charakteru, nie znająca kompromisów z sercem; może ten kącik poezji, marzenia, w który chroni się przed zetknięciem z rzeczywistością; może przyszedł wielki artyzm?...

Ale, powtarzam, nie wiemy o niej nic; i jak mamy wiedzieć, kiedy to miłe stworzonko co powie to skłamię; a kłamię z takim przekonaniem, tyle w to wkłada duszy!... *P r a w d a*, jest to skomplikowany i, ostatecznie, dość płaski produkt społeczny; wiele poetycznych natur kobiecych nawet nie przeczuwa jego istnienia. Więc, Kiki raz jest córką granda hiszpańskiego, raz dziecięciem Korsyki, etc. Jednego tylko Kiki nie kłamię; jedno uczucie przebija w każdym jej słowie, geście. Mała Kiki zakochała się; zakochała się typową miłością pensjonarki do profesora, stanowiącą zabawny kontrast z tym światkiem podrzędnych kulis. Idealem tej dzikiej istotki jest — sam dyrektor teatru.

Nie będę grubą męską ręką kreślił jej stanów duszy; odtworzy je sobie każda z czytelniczek, wspomniawszy swoje mniej lub więcej odległe pensjonarskie lata. Oczywiście, p. dyrektor żyjący w dość trwałem, choć luźnem stadle z kabaretową gwiazdą Żermeną, nie wie nawet o istnieniu małej Kiki; jest dlań, ot, szeregowcem tej armji, która, co wieczór, niby na komendę »prezentuj broń«, wystawia na pokaz starannie dobrane pary nóżek oczom publiczności. Nie będę też szczegółowo opisywał arsenału środków, jakimi Kiki, w ciągu trzech aktów, wyparowuje rywalkę i zdobywa swoją ofiarę, z prostotą, niewinnością, a przede wszystkim z ową nie-
spożytą energją, którą zawdzięcza Kiki — swemu talizmanowi. W zakres tych środków wchodzi i przerywanie połączeń telefonicznych, i szpilka do kapelusza, ostre paznogie, nóż do przecinania kartek zmieniony w mordercze narzędzie, i atak katalepsji, i wreszcie — bardzo dziewiczy i bardzo kobiecy pocałunek, który uświadamia wkońcu owego tępego mężczyznę, iż u jego niegodnych stóp wykwił rzadki i śliczny kwiat prawdziwej miłości.

Sztuka ta, napisana dla jednej roli, tą rolą stoi, z nią nabiera sensu albo też go traci. Jest ona zresztą odświeżeniem dość często spożytkowanego na scenie francuskiej typu *la gamine*, od którego nawet wzięła tytuł znana komedja. Poza tem, utwór ten łączy się paroma rysami z chwilą bieżącą, znacząc »powojenną« dobę swojego powstania. Dyrektor teatryku, to zuch, który był na wojnie, bił się dzielnie i wrócił ozdobiony krzyżem zasługi; otóż, bohater ten ma jedną słabość: boi się sam spać w mieszkaniu. Zabawną jest scenka, kiedy, smagany z tej przyczyny przez kochankę epitetem »tchó-

rza», tłumaczy się potulnie, że przecież tam, w okopach, sprawiał się dosyć dzielnie. »W okopach! wielka sztuka, odpowiada wzdurliwie Żermena; przecież tam było z tobą mnóstwo ludzi«.

Rolę Kiki, niezbyt odpowiadającą jej środkom, grała bardzo inteligentnie p. Werniczówna; p. Nowacki był sympatycznie zawojowanym przez kobiety bohaterem; p. Szreniawa z ożywieniem i sprytem nakreśliła sylwetę śpiewaczki Berty, inne role znalazły dobrych wykonawców w p. Elsnerównie, Skalskiej, Czajkowskiej, p. Fritschem, Berskim i i.

Teatr »Bagatela«: 300 dni (*L'enfant du mirade*), krotchwiła w 3 aktach, napisali Gavault i Charvay.

Mój Boże! niespełna rok temu uskarżałem się na gorączkowe tempo krakowskiego życia, które zmusza recenzenta teatralnego do zdawania sprawy z dwóch nowych sztuk dzień po dniu. Ależ to była istna sielanka! Od tego czasu, amerykański iście rozwój naszego miasta doprowadził do tego, iż oglądaliśmy jedną i tę samą sztukę (*Pan Posel*) graną tego samego wieczora w dwóch teatrach; wczoraj zaś znowu, biedni recenzenci stanęli wobec konieczności wyboru jednej z dwóch premier, ogłoszonych na ten sam Poniedziałek w Teatrze miejskim i »Bagateli«. Przed tem aby załatwić obie jednego dnia, wzdragala się moja sumienność zawodowa, no i zbytńia rozbieżność tematów; jedną sztukę wypadło odłożyć na dzień następny. Długo się namyslałem nad porządkiem *menu*; wkońcu, wybrałem na pierwszy ogień »Bagatelę«.

Miałem jakieś przeczucie, iż owe 300 dni nie rozwesela mnie do tego stopnia, abym się nie mógł nazajutrz zmar-
twić na *Tańcu śmierci*; natomiast *Taniec śmierci* mógłby
mnie zasmucić tak, że nazajutrz ani rusz nie mógłbym
się rozweselić na 300 dniach.

Cóż są te zagadkowe »300 dni«? Jest to termin,
który ustawa, »z wielką galanterją« — jak to słusznie
podkreśla ktoś we wczorajszej sztuce — zostawia wdo-
wie dla wydania na świat legalnego pogrobowca; czas,
w istocie, aż nadto wystarczający. Otóż, wiadomo, iż by-
wają sytuacje, w których poważne interesy polityczne,
dynastyczne, lub choćby tylko finansowe, skłaniają do
tego, aby, *prawem czy lewem*, za wszelką cenę, mieć,
w oznaczonym terminie, potomka. Skrupuły cnoty mogą
być w takim wypadku katastrofą, i spotykają się też,
zgoła nieraz u surowych moralistów, z potępieniem;
sami pamiętamy głośny fakt, jak, dzięki podobnym, na-
der chwalebnym zresztą skrupułom, piękny szmat pol-
skiej ziemi przeszedł w ręce wrogów.

W tem drażliwym położeniu znalazła się, we wczor-
ajszej sztuce, młoda i piękna wdowa. Przypuszczalny
testament, zrobiony przez męża na jej korzyść, zaginął;
poprzedni zaś, istniejący, warunkuje legat obecnością po-
tomstwa. Potomstwa niema, ale, dzięki 300 dniom, zo-
stawionym »z galanterją« przez ustawę, byłby może
jeszcze jaki sposób... A chodzi o 10 milionów (franków,
nie marek!); a są osoby, których finanse splątane są po-
niekąd z finansami młodej wdowy: osobom tym zależy
niezmiernie na tem, aby ta wielka fortuna nie przepadła.
I wyobraźmy sobie, w tym »kręgu interesów«, młodą ko-
bietę naprawdę cnotliwą, skromną, niezaradną, i, w do-

datku, zakochaną! Z jednej strony, skłonność serca i usługne otoczenie pchają ją w objęcia sympatycznego jej młodzieńca; z drugiej, zrozumiała delikatność, uczciwość, złośliwe figle trafu, a wreszcie interesy strony przeciwniej stają jej wciąż na przeszkodzie. I, w tej zabawnej sytuacji, twardy i wiecznie spieszący się *business-man* musi odgrywać rolę rzecznika i pośrednika Amora; musi, jak Fredrowski Łatka, śpiewać hymny na cześć życia i miłości!

Niewątpliwie, z tego tematu mogłaby wyrósć paradna komedja; wszak na równie farsowem założeniu zbudował Fredro swoje rozkoszne *Dożywocie!* Ale nie wywołujemy wielkiego imienia Fredry przy tym dość tuzinkowym wyrobie, jakim są owe *300 dni*: tutaj, spółka autorska, nie siląc się o wlanie ludzkiej treści w swoje figury, potraktowała rzecz wyłącznie »sytuacyjnie«. Jest to odrębny typ teatru: błahy, zapewne; ale omyłką byłoby sądzić, iż może się on obejść bez wielkiej staranności w wystawieniu, że można go »puścić«. Całkiem przeciwnie: autor daje tylko kanwę, aktorzy muszą dać resztę, t. j. prawie wszystko. Wczoraj, obsada głównych ról wypadła zbyt słabo; stąd, od początku, brakło sztuce atmosfery, w której mogłyby się poruszać inne postacie. Miłutkiej naszej »naiwnej«, p. Skalskiej, powierzono, przez pośpiech zapewne, rolę, która wszysktem raczej grzeszy niż — naiwnością. Za to też poglądy, nacechowane najdalej posuniętą praktyką życia, a wychodzące z tej wiośnianej buzi dziewczęcej, mogły mieć dla amatorów swój osobliwy pieprzyk...

Ale, doprawdy, czy to warto wskrzeszać te fabryczne i niepięszorzędne wyroby bulwarowych scenek,

i to grane u nas zazwyczaj bez wielkiego przekonania! Jeżeli chodzi o wznowienia, to powodzenie *Pani Dulskiej*, *Karykatur*, lub choćby *Grubych ryb*, wymownie wskazuje naturalną drogę sukcesu w tej mierze. A jeżeli chodzi o teatr francuski, ileż znalazłoby się w nim rzeczy godniejszych wystawienia, rzeczy operujących nie samą tylko pustą zabawą, do której z temperamentu dość mało jesteśmy zdolni, ale prawdziwemi wartościami uczucia, myśli i dowcipu!

Trzeba przyznać wszelako, iż przegląd literatury teatralnej, zwłaszcza obcej, nie jest u nas bynajmniej łatwy. Gdzież jej szukać? Sztuka, o ile wogóle była wystawiona, żyje jakiś czas w tradycji, potem w legendzie, i znika. Brakuje jakiejś »Biblioteki teatrów«, któraby, rozumnie i planowo, dawała, w dobrych przekładach, archiwum wszystkich wybitniejszych bieżących i minionych utworów. (Powiadam w dobrych przekładach, gdyż, pod tym względem, żyjemy jeszcze w stanie wielkiej dzikości, i co gorsza, obojętności. W zeszłym roku, jedna z głównych scen warszawskich wystawiła (no i pogrzebała) miłą komedję francuską, w przekładzie, w którym np. słowo *midinette* było tłumaczone »kobieta z południa«, i całe w tym stylu. I potem krytyka nasza kiwa smutno głowami nad upadkiem dowcipu we Francji!). Gdzież ktoś, interesujący się teatrem i jego historją, znajdzie pod ręką po polsku Becque'a, Portoriche'a, Courteline'a, Wedekinda, Shawa, Wilde'a, etc. Albo choćby, dla ciekawości, Scribe'a, Augiera, Dumasy-syna, Sardou, Halevyego, Labiche'a, Paillerona i innych? Ba, większość polskich sztuk teatralnych, dawniejszych zwłaszcza, można poznać jedynie szpera-

jąc mozolnie po archiwach i bibliotekach. Nie trzeba podkreślać, jak bardzo niedostatki te są dotkliwe dla układania repertuaru, i wogóle dla wszystkich pracujących, w jakim bądź sposobie, na niwie teatralnej. Podobno, w ostatnich czasach, powstał, w warszawskich kołach teatralnych i wydawniczych, zamiar utworzenia takiej »Biblioteki«. Oby jak najprędzej! byłoby to ważniejszym posunięciem naprzód kwestji repertuaru, a przede wszystkim kultury teatralnej, niż wszystkie jałowe »dyskusje« i utyskiwania.

Teatr miejski im. Słowackiego: Występ gościnny pana Adwentowicza. — *Taniec śmierci*, dramat w 4 aktach Augusta Strindberga.

Taniec śmierci jest dziełem prawdziwego poety; krzykiem człowieka, który długo i nieubłagany wzrokiem wpijał się w Runy życia; wreszcie, teatralnie biorąc, utworem wysoce oryginalnym, przykrym, rozpaczliwym, ale nie nużącym ani na chwilę, raz po raz zagęszczającym się do niesamowitej potęgi symbolu. Ale »symbolizm« Strindberga nie ma tu w sobie nic z owej — jakże przeżytej już dzisiaj! — z pedantyzmem stosowanej symbolicznej przenośni, będącej zawsze wyrazem pewnej niezaradności artystycznej: narzuca nam się bezpośrednią siłą obrazu, tonu, uczucia. Bezsprzecznie, poezja Strindberga jest chora; ale chora tem cierpieniem, którem chory był wielki mózg Pascala: to znaczy, iż oczom jego bezustanku otwarta jest ta otchłań, dla której zasłonięcia człowiek wznosił cały olbrzymi gmach kłamstwa, zwanego cywilizacją; iż dusza jego, niby so-

czewka, skupia bezmierną rozpacz i nędzę istnienia, która w duszy »zdrowych« ludzi przychodzi do głosu jedynie chwilami i nigdy w takim nasileniu.

Jeżelibym miał zupełnie ściśle wyrazić myśl swoją, powiedziałbym tak: rozpacz Adama po wygnaniu z raju, iż tak tanio sprzedął swoją nieśmiertelność; zobopólne kwasy i rekryminacje, jakie nastąpiły między nim a Ewą, wszystko to pokutuje w nas, niewątpliwie, ale w stanie mocno rozcieńczonym; jest to niby odra, która, z piorunującej niegdyś i śmiertelnej zarazy, stała się, z biegiem wieków, niewinną chorobą dziecięcą. Dla Strindberga, nie; dla niego ten pra-dramat, ten jedyny istotny dramat człowieka, jest w każdej chwili aktualny, tak jakby się stał wczoraj; on sam, obłąkany lękiem i rozpaczą Adam, bez przerwy kąsa palce z wściekłości i trwogi, a jeżeli dość często szuka zapomnienia w ramionach towarzyszki swej niedoli, Ewy, to poto, aby, w chwilę potem, bluzgać jej w oczy nienawiścią i wzgardą.

W wieży fortecznej na wysepce, żyje kapitan artylerji Edgar wraz z żoną Alicją. Żyją z sobą bez mała lat dwadzieścia pięć; za kilka miesięcy zbliża się data ich srebrnego wesela; ale dziś, są to dwie ruiny ludzkie. Czem byli niegdyś, jak doszli do tego stanu, zaledwie możemy odgadnąć ze skąpych półsłówek, niedomówień, padających w toku akcji. On, człowiek o niezwykle silnym charakterze, może był idealistą niezdolnym do kompromisu z miernotą i kłamstwem życia; może człowiekiem nadmiernie ambitnym i zranionym w swych ambicjach; może do szaleństwa rozkochanym w swej żonie męczennikiem i katem zarazem? nie wiemy; dość, że dziś żyje jak odludek, zgorzkniały, znudzony, pełen nie-

nawiści do wszystkich i znienawidzony wzajem, bez zatrudnienia dla swej energii, nie widzący już przed sobą nic, nie czekający niczego — prócz śmierci. Bo śmierć położyła już dłoń na tem nędznem istnieniu; kapitan pije, pije tak, jak piją ci ludzie północy, miazdzeni smutkiem i grozą otaczającej ich przyrody; wysoko posunięte zwapnienie serca nawpół poraziło już jego wzrok, wtrąca go raz po raz w stany omdlenia, i grozi w każdej chwili jego życiu.

Ona, Alicja, rozpoczynała niegdyś, przed dwudziestu pięciu laty, karierę aktorki, i porzuciła ją dla małżeństwa z tym oficerem, które pochlebiało jej próżności. Dwa biedne, zeschłe wieńce z szarfami wiszą jeszcze na ścianie! Koleżanki jej są dziś »gwiazdami«; ona strawiła życie przy boku tego człowieka, życie nędzne, szare, więzienne, bez jaśniejszego promyka. Co przeszła przez ten czas ta bujna niegdyś, namiętna, silna dusza kobieca, Bóg to wie! Dziś, w czarnej sukni, zaniedbana, spodłona piekłem domowem i troską materialną, wyzuła się ze wszystkiego; żyje tylko jednym oczekiwaniem: śmierci — ale śmierci jego. Bo tych dwoje ludzi nienawidzi się wzajem całą energją swoich niezutytych, niezatrudnionych sił duchowych; czy pod tą nienawiścią tli się miłość, lub bodaj czy tliła się niegdyś? nie wiemy; można tak chyba wnosić, z samej siły tej nienawiści. Dzieci musieli oddalić od siebie; sami uczuli, że atmosfera tego domu jest dla nich zabójcza. Obraz tego pożycia, brutalny, ale nie osuwający się ani na chwilę w płaskość, to jedno z najbardziej przejmujących wrażeń, jakich można doznać w teatrze; a przytem ta rama! posępne mury tej baszty, zakratowane drzwi, przez które

widać w oddali morze... i szyldwach przechadzający się miarowym krokiem w krużganku... Straszne, poprostu.

Dlaczego tych dwoje ludzi żyje z sobą? Czemu się nie rozstali? Czy to można wiedzieć? Czy człowiek może się sam za włosy wyciągnąć z trzęsawiska? Musi mieć za co się chwycić, musiałby mieć punkt oparcia; a jak go znajdzie, skoro jest w więzieniu? Błędne koło. A zresztą, czyż nienawiść nie staje się nałogiem, jak wódka? Czy nie wiąże, dziwnym, tajemniczym węzłem do swego przedmiotu? Kto wie, zresztą, ile oni, w ciągu tych dwudziestu pięciu lat, przebyli zrywań? Wiemy tylko, że raz kapitan chciał swoją żonę stracić w morze.

Jesteśmy świadkami ostatniego takiego przesilenia. W domu kapitana zjawia się, po piętnastu latach nieobecności, krewny jego żony, kierownik kwarantanny, Kurt. I o nim wiemy niewiele. Niegdyś, za młodu, kochał nieśmiałą miłością kuzynkę swą, Alicję. Ona wyszła za Edgara; Kurt ożenił się, rozstał z żoną, której sąd przyznał prawo do dzieci; w epizodzie tym kapitan odegrał jakąś złowrogą dla Kurta rolę. Ale pełno tu niedomowień; może to wszystko jest treścią jakiej innej sztuki Strindberga? Dziś, Kurt jest również wypalonym wulkanem; szczęśliwszy od tych dwojga, znalazł ukojenie w pracy dla ludzkości, w ewangelicznej dobroci i wierze, lub może raczej gorącym pragnieniu wiary...

I oto nagle, między tem trojgiem upiórów ludzkich, zadzierzguje się dziwny dramat. Kapitan, po ataku serca, w którym omal nie skończył i w czasie którego Kurt czuwał przy nim jak siostra miłosierdzia, udał się do miasta, do lekarza. Usłyszał odeń wyrok śmierci; niby pod smagnięciem bicia, dusza jego zacięła się

w jakimś wściekłym, ostatnim wysiłku energii. Przestał pić, palić, poczem oświadcza zimno żonie, iż, dowiedziawszy się od lekarza, że ma przed sobą conajmniej dwadzieścia pięć lat, postanowił się z nią rozwieść, i pojąć osobę, któraby wniosła w jego dom słońce i radość życia. Ale i w niej rozpełtała się bestja ludzka. Nienawiść, zazdrość, zemsta, dławiona kobiecość, wszystko wybucha nagle spotęgowane do szału. Obecność Kurta stała się dla Edgara i Alicji niby kamień rzucony w stęchle bajoro; poruszył w niem wodę do dna. Ta przedwcześnie zestarzała, zaniedbana istota zmienia się w bachantkę; nieomylny kobiecy instynkt mówi jej, że pierwsza młodociana miłość drzemie jeszcze w sercu Kurta; rozbudzić ją najbrutalniejszymi sposobami, opanować tego człowieka, zburzyć w mgnieniu oka gmach wzniesiony latami poświęceń i wyrzeczeń, to jest igraszką dla tej więdźmy, zakisłej w odludnej baszcie, lecz stworzonej snadź przez naturę na to, aby poić i zatruwać rozkoszą. Ale uciec od Edgara, okryć go hańbą, to jej nie wystarcza: ma sposób, aby go wtrącić do więzienia, i użyje tego sposobu: chce go mieć pod sobą, w lochu, i tańczyć nad jego głową! Uległszy jej na chwilę, i dawszy się wciągnąć do tej nikczemności, przerażony Kurt ucieka; małżeństwo znów zostaje sam na sam ze sobą; w tej baszcie. Ale, po tem strasliwym przesileniu, jakiś wiew rezygnacji, anioł skruchy i przebaczenia, spływa w te dwa biedne, spodłone, umęczone serca: podają sobie ręce, będą już mogli żyć przy sobie (lub może ludzą się tylko?) i czekać końca: on, śmierci; ona, starości. I urządzają srebrne wesele, i sam pułkownik wzniesie kielich z toastem.

Zdaje się, iż, dla Strindberga, stało to jest normalnym obrazem życia. »Czy widziałeś kiedy szczęśliwą rodzinę? — pyta Edgar Kurta. — Nie«, odpowiada tamten. Otóż, gdybyśmy mieli brać tę treść czysto życiowo, anegdotycznie, a nie symbolicznie, sądzę, iż należałoby jednak zwięzić nieco koncepcję autora, i domniemane jego słowa: »Takim jest życie«, zlagodzić na »takim b y w a życie«. Ziarno filozofji życiowej, tkwiące w tej małżeńskiej historii, mogłoby być takie: Każdy człowiek przynosi z sobą na świat motor energii o pewnej sile. Siła motoru jest rzeczą mniejwięcej stałą; los natomiast rozstrzyga zazwyczaj o transmisji tej energii, o wydatności i gatunku działania, które jest jej rezultatem. Ale biada człowiekowi, którego życie tak się popłaczę, iż naturalna jego energia nie znajdzie dla siebie transmisji, nie znajdzie zatrudnienia; wówczas, im silniejsza była dusza, im do większych przeznaczeń stworzona, tem bardziej zatruwać się będzie własną nieużytą siłą, niby najstraszniejszym jadem. A już po stokroć biada, jeżeli dwa takie istnienia splączą się ze sobą, pętając się wzajem i dławiąc. Sądząc z literatury skandynawskiej, odnosi się wrażenie, iż, w tej rasie, niegdyś żyjącej życiem heroicznem, rasie, wydającej silne dusze i niezłomne charaktery, a skazanej warunkami dzisiejszego bytowania na mizerną i drobną egzystencję kramarzy, częstszym niż gdzieindziej jest objaw tego niestosunku między zakrojem duszy a dołą i lotem życia, i częstszem niż gdzieindziej to zatrucie własną nieużytą duchową mocą.

W sumie, sztuka ta działa wysoce pokrzepiająco: po tem arcy-piekielku, jakie się, przez trzy godziny, ogląda na scenie, każdemu z widzów wyda się własne

życie wręcz nieopisanym rajem. Wyznawcom tedy »szczęścia negatywnego« mogę zalecić gorąco poznanie tego utworu.

I ot, człowiek strzela, a Pan Bóg kule nosi; na przekór własnemu *menu*, zasmucilem się na *300 dniach*, a orzeźwilem na *Tańcu śmierci*, i, wychodząc z teatru, mogłem sobie powtórzyć z poetą, że »już się oddawna tak nie czulem zdrów!«

P. Adwentowicz, z upodobania czy z natury talentu, stał się najwybitniejszym u nas rzecznikiem tego przebrzmiałego już nieco teatru mroków, rozpacz i beznadziei. Gra jego wydobywa w istocie całą ponurą i niepokojącą poezję tkwiącą w tym utworze. Zamiast banalnych komplementów, powiem jedno: Jest, z początkiem IV aktu, scena zupełnie niema, trwająca może 10 minut, *solo* p. Adwentowicza; otóż, scena ta posiada nietylko całą suggestywną wymowę, ale staje się jedną z najbardziej zajmujących i przejmujących w sztuce. P. Jasińska, która pierwszy raz dała się poznać w tak ważnej roli, okazała, jako Alicja, inteligencję i nerwową siłę, przy niedość opanowanej ekspresji gestu. (Każdej aktorce grywającej »kobiety demoniczne«, zaleca się codziennie pół godziny ćwiczeń na trapezie). Figurę Kurta dobrze postawił p. Bracki; pomniejsze role, oraz inscenizacja sztuki, zasługują w zupełności na pochwałę.

Teatr im. Słowackiego: Występ gościnny p. Adwentowicza. — *Don Juan*, dramat w 3 aktach Tadeusza Rittnera.

Don Juan Rittnera jest poniekąd sztuką historyczną; prawie tak, jak np. *Sobieski pod Wiedniem*. Mam

na myśli to, iż widz przynosi tu z sobą cały zasób gotowych już pojęć o osobie i losach bohatera; ma już w duszy jego idealny, a tem samem konwencjonalny wizerunek. Co więcej, sam bohater Rittnera robi wrażenie, iż wiele już wie o sobie samym; potrosze jak ów Menelaj z *Pięknej Heleny*, który (pamiętam, nie wiem czemu, tylko tekst niemiecki) śpiewa w 1 akcie: *Und wie man mich betrogen hat, das zeigt sich erst im dritten Akt...* Nie jest to bynajmniej zarzut: sztuka Rittnera jest świadomą transkrypcją, warcją literacką na prastary temat Don Juana. Rozwiązanie jedynie ulega zmianie: Don Juan ginie z ręki wiernego Leporella, mszczącego swój honor małżeński. I rzecz cała jest unowocześniona: biedermajerowskie surduty, pod którymi biją współczesne nam serca.

Problem *donjuanizmu* jest, w gruncie, dość złożony. Można by rzec, że istnieją wyjątkowe organizacje, w których odczuwanie kobiety wybujało tak, jak np. sensacje kolorów u malarza lub tonów u muzyka. Ale jest tu pewna zasadnicza różnica. Muzyk, malarz, noszą swój świat wrażeń we własnej duszy i panują w nim dowolnie. Artysta na kobiecości natomiast, zależny jest od instrumentu; musi (o tyle o ile przynajmniej) uzyskać zgodę swego Stradivariusa, nim go dobedzie z puzdra i ujmie natchnioną dłońią. Otóż, tutaj, rzecz się komplikuje: obok warunków psychicznych, występuje kwestja warunków fizycznych. Dusza płomienna, oddychająca tylko miłością kobiety, ba, wszystkich kobiet, zdolna je pojąć, spalić je swym żarem, oddająca im wszystkie włókna swego czucia, może być zamknięta w niewydarzonem ciele; może się kojarzyć z chorobliwą nieśmiało-

ścią. Przykłady: Rousseau, autor *Nowej Heloizy*; Stendhal, autor traktatu *O miłości*. Z drugiej strony, w każdym salonie widzimy ładnych i tęgich chłopców, którym kobiety gromadnie idą w ręce (t. zn. pozwalają się *uwodzić*) i którzy liczą na tuziny swoje zdobycze, podczas gdy, w gruncie rzeczy, ani ich kobieta nigdy zbyt nie interesowała, ani nie mają o niej wielkiego pojęcia. Ta ironiczna rozbieżność uzdolnień jest może przyczyną, iż kobiety są, naogół, tak mało zadowolone z mężczyzn.

Ale wszak musi się zdarzyć, od czasu do czasu, iż przymioty ciała, duszy i serca skojarzą się w osobie jednego człowieka? Zapewne; ale ten rzadki feniks gotów mieć może to dziwactwo, iż będzie widział więcej szczęścia w ramionach jednej kobiety którą kocha, niż w trudzie upędzania się za stoma innymi których nie kocha: i to zatem nie byłby Don Juan! Don Juan tedy, klasyczny Don Juan, ta postać niemal mityczna, musi stanowić skojarzenie osobliwych warunków. Obok elementarnych przymiotów bujnego kochanka, jest w nim coś z artysty, a coś ze sportsmena. Mówi o kobiecie jak poeta, a poluje na nią jak na dziką; z kaprysem fantasty łączy pedantyzm zbieracza; z ciekawością amatora, oschłość zawodowca. Zadaje sobie nieskończenie wiele trudu aby kobietę zdobyć, ale nie korzysta z tej zdobyczy; nie ma czasu poić się wonią kwiatu, który rozwinał z pączka: trzeba mu iść dalej, wciąż dalej! W rezultacie, kosztuje może z kobiety tylko tego co w niej najbanalniejsze i najmniej osobiste; przechodząc, sieje ziarno miłości, które zbierać będą inni, mniej świetni, ale mniej spieszący się od niego. Jest instytucją użyteczności publicznej. I dlatego słusznym jest żal kobiet towarzyszący jego śmierci:

powinny znaleźć się przy jego trumnie, niosąc wieńce z napisami: *Niestrudzonemu... Zasłużonemu...* etc. Drugie tyle wieńców powinienby otrzymać od swoich następców w sercu tych kobiet.

Piszę to wszystko (jak czytelnik mógł zauważyć) bez wielkiego przekonania, gdyż sam problem wydaje mi się dość papierowy. Kiedyś, gdzieś tam, pod niebem Hiszpanji, kiedy shańbionej kobiecie groził sztylet lub klasztor, a uwodzicielowi ostrze szpady jej brata, męża, ojca, syna, wnuka etc., rzemiosło Don Juana miało niewątpliwie posmak demonicznej grozy. Ale dziś, w naszej nawskróś pacyfistycznej i uświadomionej epoce, owo klasyczne u w o d z e n i e przetrwało tylko chyba jako formuła towarzyska, pokrewna tej, która nakazuje, iż, na balu, mężczyźni zapraszają damy do tańca, a nie odwrotnie.

Jedna byłaby jeszcze możliwość problemu Don Juana. Pośród różnych niezbitych pewników na świecie, jednym z najniewątpliwszych jest i m p e r a t y w t a l e n t u. Każdy talent dąży do wypowiedzenia się, a jeśli napotka na swej drodze zbyt silne zapory, lub jeśli zgola nie dojdzie do samopoznania, żłobi sobie inne koryto. Przypuszczam, że często musi się to dziać z talentem aktorskim, ile że najczęściej ubocznych okoliczności rozstrzyga o wyborze tego zawodu. Wyobraźmy sobie np. młodego magnata, w którym, przez kaprys losu, zabłąkałaby się dusza rasowego aktora. Człowiek ten mógłby przez całe życie nie dowiedzieć się, że jest aktorem; ale tłąca w nim iskra boża będzie go trawić, talent jego będzie szukał dla siebie wyrazu. I taki człowiek mógłby być idealnym Don Juanem. Zamiast zgrywać się na sce-

nie, będzie się zgrywał w życiu; każda nowa kobieta będzie dlań nową rolą i nowem audytorjum zarazem. Toby tłumaczyło jego niespożytą wytrwałość w tem ciężkiem rzemiośle. Kiedym patrzył na ewolucje Hrabiego we wczorajszej sztuce, przyszło mi na myśl, że to mógłby być właśnie ten wypadek.

Don Juan Rittnera przedstawia pewną interesującą właściwość: jest to sztuka o namiętności, pisana prawie na chłodno. Jest to cierpliwie i inteligentnie nagromadzony materiał palny: czy strzeli z niego płomień, zależy przede wszystkim od aktora wcielającego tytułową postać. Samo wejście hrabiego w I akcie musi być takie, żeby we wszystkich obecnych na sali piersiach kobiecych dech zamarł na chwilę, a delikatne ciareczki przebiegły trzy razy tam i z powrotem po grzbiecie; wzrok jego musi działać jak wzrok węża grzechotnika na młodą i niewinną jeszcze ptaszynę; głos musi wibrować pieszczotą, której niepodobna ścierpieć bez rumieńca wstydu na całym ciele. Ale, nawet nie stawiając tak wygórowanych żądań, nie zdaje mi się, aby ta rola leżała w rodzaju talentu i warunków scenicznych p. Adwentowicza. I reszta przedstawienia, z wyjątkiem ciepłutkiej Hani p. Malanowiczówny, wydała mi się jakaś martwa; nie wiem do kogo mieć o to pretensję: może do siebie samego? Człowiek robi się dojrzały, zgryźliwy, smutny, i potem czepia się o to drugich; trzeba to w sobie zwalczać. A może i naprawdę ktoś tu zawinił? Doprawdy, sam nie wiem; nie dochodźmy.

Teatr »Bagatela«: *Karnawał, komedja* w 3 aktach
F. Molnara, przekład K. Czyńskiego.

Ewolucja rodzajów. Niegdyś, istniała poprostu komedja i tragedia. Zczasem, to nie wystarczyło. Urodziła się »komedja lżawa«, potem dramat, melodramat, etc. I to zaczęło nie wystarczać. Trzeba było stworzyć elastyczną nazwę »sztuki«; a obok niej znalazło się jeszcze miejsce dla *groteski*, *tragijarsy*, etc., etc. Ale jest jeszcze jeden rodzaj, coraz częstszy w ostatnich czasach, ukrywany wstydliwie pod różnemi godłami, lecz który, w kołach augurów, zyskał powszechną, mimo że nieoficjalną nazwę: *bujda*. To określenie *bujda* jest definicją, i to dość dokładną, ale bynajmniej nie zelżywą: ściśle biorąc, nie zawiera nawet krytyki. *Bujda* może być zajmująca, zabawna, może mieścić w sobie dużo talentu, może otwierać ciekawe perspektywy obyczajowe, psychologiczne, etnograficzne, może zwłaszcza dawać wyborne popisowe role. Rodzi się pod każdą długością i szerokością geograficzną: widzieliśmy *bujdy* francuskie, angielskie, duńskie, węgierskie... Ale wszystkie mają to wspólnego: kiedy, po ostatnim akcie, dwaj sprawozdawcy wychodzą z teatru i spotkają się nos w nos w szatni, rozgrywa się taka scena: pierwszy spogląda na drugiego, i przymruża lewe oko; drugi spogląda na pierwszego i przymruża prawe; poczem, jeden z dwóch konkluduje: *bujda*. I ani słowa więcej: przedmiot wyczerpany. Wszystkie te objawy utwierdzają mnie w przekonaniu, iż jesteśmy świadkami narodzin nowego rodzaju scenicznego; to też, nie wiem czemu, rozszerzając zbyt ciasne

i konwencjonalne ramy, nie mielibyśmy śmiało pisać na afiszu: *bujda w 3 aktach*, przez pana X. Y.

Karnawał Molnara jest utworem bardzo interesującym. Otwiera nam otchłanie, kryjące się w duszy młodej węgierskiej ziemianki, która, przy boku męża, pędzi, na zapadłej wsi, spokojny i zrównoważony żywot. Raz w rok, pani Kamila Oroszi zjeżdża do stolicy, na karnawał: dumna jej piękność czyni ją królową balów i ściąga do niej tłum fraków; ale obojętność jej na wszystko, czem się przeciętne kobiety interesują, zjednuje jej opinię rozpaczliwie głupiej. »Cudna, ale szkoda, że taka głupia«, to zdanie słyszy się dokoła niej. Nie czytuje książek, nie lubi komplementów, plotek... Lubi taniec, wściekłą jazdę konną... albo też lubi być sama, przymknąć oczy, i, słuchając płynących dźwięków cygańskiej muzyki, — marzyć.

Jesteśmy na balu. Poruszenie: obecna arcyksiężna zgubiła słynny brylant koronny z djademem. Popłoch, rewizje osobiste, etc. A nam dech poprostu zapiera z emocji: widzieliśmy na własne oczy, że brylant znalazła pani Oroszi (p. Iza Kozłowska). Ma go w ręku, patrzy nań, i nagle, w tej pięknej marmurowej masce zachodzi metamorfoza: oko błyszczy fosforycznym blaskiem, pierś fałuje namiętnie... Piękna pani przyzywa królewskim gestem młodego utracjusza, który od dwóch lat ściga ją swoją rozpaczliwą miłością, deptąc serce zakochanego w nim dziewczęcia, i powiada doń (mniejwięcej) tak: »Pan mnie kochasz; ale powiedz, czy kochasz mnie na tyle, aby iść ze mną wszędzie, na kraj świata, na hańbę, zatracenie; aby stać mocno przy mnie wówczas, kiedy-bys wiedział że jestem odtrącona przez świat, wzgar-

dzona, że jestem zbrodniarką... złodziejką?... Jeżeli kochasz mnie w ten sposób, jestem twoja: rzucam wszystko i idę z tobą». P. Brzeski osłupiał, stoi niemy, błądy; chwila wahania, poczem, drżącym nieco głosem, mówi: »Tak, Izo, z tobą wszędzie, na śmierć, na życie, tyś taka cudna, tyś moja, jam twój. — Zatem, słuchaj: ten brylant, który w tej chwili wprawia w zamęt całe państwo, patrz, ja go mam tutaj, w tej dłoni... (Tu, pani Iza ślicznym ruchem potrząsa piąstką; oczy jej błyszczą jak dwa olbrzymie robaki świętojańskie)... ale go nie oddam, nie: ten brylant, to moja siła, mój tryumf, moja zemsta, moja poezja, moja wolność, mój świat, moja miłość, twoja miłość, wszystko... Za chwilę, zejść na dół; mąż gra w karty (och, ten mąż, te jego natarczywe lubieżne pieszczoty, brrr! — pani Iza wzdrygnęła się, widząc było dreszcz, który przebiegł po jej białych plecach—) znasz męża mego, wiesz, że to straszny człowiek, silny człowiek... zejdź za mną, spotkamy się w szatni... i umykamy, hen, w świat!

— Najdroższa, mówi p. Brzeski, więc mnie kochasz, ty mnie kochasz; tak, kochasz; ach, kochasz! o rozkoszy, o cudzie, o upojeniu... ale poco to wszystko; rzuć ten brylant, nie rób takich rzeczy, złapią nas na pierwszej stacji. Czyż nie można inaczej: w ostateczności, opuścisz męża, rozwód... moja matka... małe mieszkanko... — Haha! zaśmiała się dziko Iza, małe mieszkanko! i znów powtórne wydanie szczęścia małżeńskiego, nie, widzę, że ty mnie nie znasz, ty nie wiesz co wre w tej piersi, ile burz i płomieni nagromadziło się przez te lata wiejskiej martwoty... (Od czasu do czasu, przewijają się przez salę jakieś figury, które czuć na milę agentem po-

licji i przyglądają się z pod oka tej parze; p. Brzeskiemu jest coraz niewyraźniej: p. Iza uważa to).

»Ty się boisz, powiada. — Ja, skądże, cóż znowu, odpowiada p. Brzeski, któremu lydki trzęsą się jak galareta. — Pan się boi, powtarza Iza z mocą. Haha! zaśmiała się jeszcze dziczej niż wprzód, wiem co mi pozostaje czynić. Wróć pan do Liszki; to dziewczátko w sam raz dla pana; ta gołębica przyjmie pana z otwartymi skrzydłami. Jam inna niż wasze kobiety, pan jest dla mnie za rozsądny, za inteligentny. Pan wie: wszyscyście orzekli, że ja jestem głupia; mnie trzeba mężczyzny, któryby był głupi¹⁾ i mocny«. (Nigdy nie zapomnę wyrazu twarzy pani Izy, kiedy wymawiała te słowa: było w niej coś natchnionego).

Piękna pani biegnie ku portjerze, schyla się, coś kryje w jej fałdach i oddala się majestatycznie. Dzwoni. Poprosić tu komisarza policji. »Panie komisarzu, o, tam, coś błyszczy na ziemi: czy to nie to, czego panowie szukają?« Komisarz rzuca się na brylant, oczom nie wierzy ze szczęścia, pyta komu zawdzięcza znalezienie zguby. »Moje nazwisko? ech, nie, to zupełnie zbyteczne. Nie życzę sobie mieć z tem nic wspólnego. A, oto mój mąż; jesteś, kochanie, odprowadź mnie do powozu. Jutro wracamy na wieś. Do widzenia, panie Mikołaju, *addio*; tam Liszka i jej brat czekają na pana«. — Kurtyna. Koniec.

Oto migawkowo zdjęty dramat kobiecego serca; po-

¹⁾ Jeden ze sprawozdawców wyraził domysł, iż może tu zachodzi nieporozumienie ze strony tłumacza, i że często powtarzający się przydomek »głupi«, ma prawdopodobnie w oryginale znaczenie »szalony« (niem. *toll?*). Wydaje mi się to bardzo prawdopodobne.

święcam go anonimowej dwudziestoczteroletniej ziemiance, od której dostałem list z datą 28 lutego. »Wsi spokojna, wsi wesola!«

Przyznam się całkiem szczerze, że pasjami lubię takie sztuki, zwłaszcza o ile są tak dobrze grane jak wczoraj. P. Kozłowska, o gibkich ruchach salonowej pantery (pod względem harmonji linii i ruchu, p. Kozłowska jest na polskich scenach chyba bez rywalki; poza śliczną grą, każdy jej występ jest przyjemnością dla oczu, jak balet), naprzemian pełna zadumy, namietności, szyderstwa, parskala ogniem jak rumak na obrazie Podkowińskiego, ponosząc p. Brzeskiego, który, oszłomiony, poddawał się jej ze słodką omdłością w oczach. P. Fritsche (mąż) znalazł się w jednej z tych ról, które najbardziej zdają mu się odpowiadać: trzymana na wodzy nerwowa siła, powściągliwy gest, zwiększona wyrazistość słowa, — słowem, postać skończona w każdym szczególe. Pani Malicka, p. Wojciechowski, p. Ziemkiński i i., wywiązali się starannie ze swych zadań.

Teatr miejski im. Słowackiego: Występ gościnny Karola Adwentowicza. — *Hamlet*, tragedia w 5-ciu aktach Szekspira, przekład J. Paszkowskiego.

Pisać dziś po amatorsku o *Hamlecie*, który sam dla siebie stał się »nauką« i o którym napisano całe biblijoteki, byłoby pretensjonalnością; można się jedynie spowiadać ze swych doraźnych wrażeń. Niepodobna mi jednak było, dla własnej ciekawości, nie odświeżyć sobie nieco wiedzy *hamletologicznej*, zwłaszcza, że jest ona

tak łatwo dostępna, dzięki arcypracowitemu zestawieniu Matlakowskiego, który, w książce swojej, streszcza obszernie około siedmdziesięciu teorii *Hamleta*. Naogół, wśród komentatorów (w ogromnej większości niemieckich), wyróżniają się dwa sposoby patrzenia na rzeczy. Jedni rozumują tak: *Hamlet* jest arcydziełem, jest utworem genialnym; zatem, wszystko jest w nim jednako genialne, logiczne, godne podziwu, przemyślane, powiązane z sobą; jeżeli istnieją pozorne sprzeczności, luki, to dlatego, że nie znaleziono klucza, zdolnego zestroić to wszystko w harmonijną całość. Szukają tedy kluczy, no i znajdują... bo papier jest cierpliwy.

Drudzy biorą dzieło Szekspira bardziej przyrodniczo, organicznie, tak jak ono powstało, jako żywy twór, nie zaś geometryczną konstrukcję. Wiadomo, jak Szekspir tworzył. Wogóle, uderzająca jest ta bez troska o doskonałość, o dociągnięcie, jaką spotykamy nieraz u najbujniejszych dawnych pisarzy. Rabelais haftuje niedbale na kanwie popularnej bajdy; Montaigne kreśli *Próby* niejako na marginesie klasycznej lektury; Molier klei swego *Skąpca* z dwudziestu kawałków, a *Don Juana* wpisuje w hiszpańską komedję. Szekspir pisał swoje sztuki na kanwie jakiejś starej kroniki lub innej sztuki teatralnej. Tak i *Hamleta*; zmienia go kilkakrotnie, przekształca: czy forma, w jakiej go znamy, zadawała już Szekspira dostatecznie, czy poprostu czynne życie teatralne pociągnęło go do innych tematów i kazało poniechać *Hamleta*? Faktem jest, iż w genialnym tym utworze wyczuwamy różne warstwy, różne kruszce; iż w fabułę jakieś zawilej dramy wpisał tu Szekspir najgłębszą, najbardziej ludzką tragedję jaka istnieje, ale że nie

wpisał jej może do końca, pozwalając, w ostatnich aktach, zamiarowi swemu rozprószyć się w luźnych scenach, a wkońcu utonąć w jakimś krwawym *imbroglio*, wziętem może z dawnego *Hamleta*. I, naprzekór wszystkiemu uczonym wykładom o myśli i planie Szekspira, o głębokiem znaczeniu Fortynbrasa, etc., widz teatralny nieomylnie wyczuwa chwilę, w której tragedia o Hamlecie się łamie.

Wśród problemów *hamletologii*, jeden także dzieli komentatorów na dwa obozy. Czy zadanie, jakie Hamlet ma przed sobą, jest łatwe, a on jest niedołęgą, czy też zadanie to jest czemś bardzo trudnem? Jedni zdają się mniemać, że bardzo łatwe i proste. Zabić, i to zabić króla, cóż prostszego? powiada sobie taki uczeniec, który życie spędził przy biurku i sam nie zabiłby nawet ćmy; i krzywi się lekceważąco, że Hamlet nie załatwia się z tem zaraz w pierwszym akcie. Na to miałoby się ochotę odpowiedzieć: »*Herr Professor*, a czemu pan nie zabije swojej żony, która się szkaradnie puszcza, podczas gdy pan piszesz grube dzieło o *Hamlecie*?« Zadanie Hamleta wydaje się łatwem zwłaszcza wobec sposobu, w jaki pokazują na scenie króla Klaudjusza, coś w rodzaju Heroda z szopki: cóż prostszego, niż zgnać tę lalę, aż się trociny posypią?

Drudzy są zdania, iż czyn Hamleta jest czemś bardzo trudnem, wymagającym wielkiej przemyślności i rozwagi. Zbrodnię na jego ojcu spełniono wszak bez świadków; następca nie jest uzurpatorem, lecz wybranym przez naród prawym władcą; jest monarchą bardzo poprawnym, szanowanym, potężnym nawet (»A ty, Anglijo... etc« IV, 3). Ma w ręku wszystkie sprężyny ma-

szynierji państwowej, otoczony jest ludźmi, których los związany jest z jego losem. Cóż może przeciwstawić mu Hamlet, młodzieńczyk, student? Opowieść o duchu? cóż za baśnie! Zabić stryja, zawładnąć tronem? będzie, w najlepszym razie pomyślnego wyniku, mordercą, uzurpatorem: nie mścicielem. Położenie jest bardzo trudne; osławiona hamletowa »niemoc woli« mogłaby tu być tylko inteligencją, skrupułem etycznym.

Dlatego, zamiar, aby, zapomocą teatralnego widowiska, wycisnąć z króla wyznanie zbrodni, nie jest igraszką dyletanta, ale mądrym i byстрыm pomysłem. Eksperyment się udaje, król nie wytrzymuje próby. Teraz, w chwili gdy zrywa się blady i drżący, Hamlet mógłby skoczyć mu do gardła i dokończyć dzieła wyrwijając mu tajemnicę; teraz albo nigdy jest chwila rozebrania partji. Może i teraz Hamlet przegrałby; zbyt wielu ludzi ma interes w tem, aby nie uwierzyć w winę Klaudjusza; położonoby może monarchę do łóżka aby odpoczął, a Hamleta zamknięto do lochu jako warjata, którego potrosze udawał. (Udawać warjata, to rzecz djablo niebezpieczna; można się snadnie znaleźć za kratą, skąd już nic człowieka nie wybawi, gdyż zarówno cierpliwe siedzenie jak i domaganie się wolności jest, dla rasowego psychiatry, stanowczym dowodem obłądu). Bądź co bądź, chwila była jedyna, *osobliwa*, i już się nie powtórzy.

Drugi sposób, to zadzierżgnąć intrygę polityczną albo iść w lud i poruszyć go, jak to uczyni Laertes (Wyspiański nie może się uspokoić ze zgorszenia nad tem »królowaniem« synka Polonjuszowego, co prawda dość zdumiewajacem); ale Hamlet zbyt na to jest arystokratą

ducha; przytem ohyda świata, która odstąpiła się jego oczom, zbyt głęboko podcięła tę młodą duszę, za wiele zaszczepiła w nim wzgardy dla ludzi, aby miał szukać wśród nich wiary i współnictwa. I tuż potem, następuje scena, kiedy Hamlet schodzi króla podczas modlitwy, i mógłby go zabić: i nie zabija przez ten zbyt subtelny lub zbyt okrutny skrupuł, że, w ten sposób, wyprawiłby go do nieba! I tu się dzieje rzecz dziwna: o ile, aż dotąd, słuchaliśmy sztuki dygocąc z emocji, mimo że umiemy ją na pamięć, od tej chwili Hamlet, jako bohater, przestaje nas interesować. Dla nas, sprawa jest załatwiona; wiemy, że Hamlet dzieła nie spełni; obojętnie słuchamy jego dalszych monologów, jego dość banalnych refleksyj nad czaszką Yoricka, jego przekomarzań z Ozyrikiem; kiedy zaś, w ostatnim akcie, znowu zaczyna tłumaczyć wiernemu Horacemu swoje prawa do słusznej zemsty, wzruszamy z lekkim zniecierpliwieniem ramionami. Zwarty, ludzki, przebogaty dramat pierwszych trzech aktów męci się i zaciera; miejsce jego zajmują strasznie zawile intrygi z podróżą do Anglii, turniejem szermierki, zamianą rapirów, etc.

Takie są wrażenia prostego widza; wiem, iż znajdują się uczeni w Szekspirze, którzy potrafią wszystkie akty i sceny zestroić w harmonijną całość, tak samo jak potrafią znaleźć głębokie i naukowe racje, czemu Hamlet, w chwilę po rozmowie z duchem, tytułuje czcigodny cień swego ojca »kiprem« i »starym kretem«.

Ale poco wszystko objaśniać! poco chcieć wszystko rozumieć? Czemu nie zostawić sztuce bodaj części tajemnic, jakie zawiera wszystko co nas otacza, każdy najprostszy fakt, każde drgnienie serca? Czyż nie lepiej

poddać się przemożnej poezji wionącej ze sceny, zaraz od samego tego początku, najczudniejszego jaki kiedy istniał w teatrze, w którym gwiazdzista noc zimowa muzyką nieskończoności poddaje przedziwny ton duszy? Nigdy żaden twórca nie zaszedł dalej w wyzwoleniu się od konwencji teatru; nigdy genjusz swobodniejszą stopą nie pisał dokoła najgłębszych zagadek człowieka. Co tu gadać; dobra sztuka.

Wczorajsze przedstawienie Hamleta było staranne i nosiło cechy chwalebnej odświętności; nie mniej nasuwa się tu szereg wątpliwych punktów. Trudno mi się zgodzić na postawienie roli króla przez pana Brackiego; krytyka ta nie dotyczy go zresztą osobiście, gdyż z pewnością i ta koncepcja roli ma swoje tradycje. Zdaje mi się wszelako, iż, błędem jest, aby to, co Hamlet w żalu i nienawiści mówi o stryju, brać dosłownie jako informację dla aktora. Jak na człowieka, który zrobił karierę przez kobietę, król ten musiał mieć fizjognomję raczej ujmującą; co nie przeszkadza, iż, wobec obrazu ukochanego i bohaterskiego ojca, może się wydawać, Hamletowi »satyrem przy Hyperjonie«. Tak jak Klaudjusz przedstawia się oczom nieświadomych jego czynu, jest to król przyzwoity, taktowny, towarzyski, lubiący popić, »reprezentacyjny«, słowem dobrze maskujący brudy swego wnętrza. Nie widzimy, aby budził na dworze jakieś niechęci. Wszak cechą obłudy jest, że nie znać jej na zewnątrz; inaczej któżby się na nią złapał? Chwila, w której, pod wpływem odgrywanego *Zabójstwa Gonzagi*, król Klaudjusz się demaskuje, musi być i dla nas poniekąd rewelacją.

Otóż, p. Bracki pokazał od początku »czarny cha-

rakter« z melodramy; nadał sobie potworną i odrażającą maskę; cuchnął zbrodnią i grubym fałszem na dziesięć kroków. A jest to szczegół bardzo doniosły: im więcej król ma poprawnego majestatu, tem bardziej uwydatnia się trudność zadania Hamleta, i ciężar brzemienia włożonego na jego młodociane barki. W dodatku realistyczna gestykulacja p. Brackiego kłóciła się niemiłosiernie z jego hieratycznym szarafanem.

Dруга wątpliwość: Rosenkranz i Gildenstern przypawili sobie nosy (wogóle za dużo operuje się na naszej scenie przypawionymi nosami, nie zawsze trafnie: np. Wasilewski w *Powrocie!*) i grali błaznując »stylowo«. *Wie kimmt die Wrone in die klatkies?* gdzie to kto znalazł w Szekspirze? Czyż to mogli być ludzie, których Hamlet »często wspominał jako najmilszych mu w świecie«? To Ozryk jest potrosze pajacem dworskim; ale Rosenkranz i Gildenstern są to przeciętni przyzwoici ludzie, których nieszczęściem jest, iż dostali się »między ostrza potężnych szermierzy«. Toż samo pierwsza scena Hamleta z nimi zaczyna się u Szekspira *serdecznie i szczerze*, bynajmniej nie drwiąco (jak grano wczoraj): dopiero później przybiera ten odcień, pod wpływem budzącej się podejrzliwości Hamleta.

P. Malanowiczówna, utalentowana i pełna wdzięku młoda osoba, grała Ofefję; ładnie, obiecująco, ale w za małym stylu (może przez nieśmiałość?) Była zą nadto laleczką, zą nadto »ja jestem figurynka z porcelany«... Naogół to nie przeszkadzało, mogła być i taką ta córka Polonjusza, krucha laleczka, w której, pod brutalnem dotknięciem życia, pęka zbyt wątła sprężynka; scena szaleństwa np. wypadła harmonijnie i wdzię-

cznie; ale jest w tej roli jeden ustęp, który detonował i brzmiał nieswojo w usteczkach »w ciup« tej Ofelji; mianowicie ów monolog: »O, jak szlachetny duch zwichniętym został« etc.

P. Rotterowa pięknie wypowiedziała swą wielką scenę z Hamletem, mimo że, naogół, ta władcza postać i oblicze Junony były w pewnej rozbieżności z charakterem owej *petite femme* na tronie.

Co do Hamleta, największa trudność tej roli jest, iż dojrzałe wartości aktorskie winny się kojarzyć z urokiem bardzo wczesnej młodości. Może dlatego Hamlet jest tą niedościgłą utopją teatru? Mimo jednego odezwania się grabarza, którego może nie trzeba brać zbyt ściśle i z którego wynikałoby że Hamlet ma lat 30, nie wyobrażam go sobie inaczej, niż jako najwyżej dwudziestoparoletniego młodzieńca. Są pewne stany duszy, pewne rozdarcia wewnętrzne, mające wdzięk i budzące zainteresowanie jedynie w młodzieńcu, ale nie w dojrzałym mężu: w owym zaś czasie, człowiek trzydziestoletni był grubo dojrzały. Hamlet dwudziestoletni jest głęboko tragiczną i poetyczną postacią; Hamlet trzydziestoletni, starym koniem, którego wszystkie »być« czy »nie być« ani nas ziębią ani grzeją.

P. Adwentowiczowi za rolę Hamleta należą się gorące wyrazy uznania. Nie miał może tego nawpółchłopięcego puszku, i to przeszkadzało trochę w pierwszej odsłonie; ale później, ogniem swej gry, inteligencją, dał zapomnieć o tem i podbił prawie zupełnie. Pan Adwentowicz dalekim był od limfatycznej i »refleksyjnej« koncepcji Hamleta; raczej był to Hamlet żółciowy; pod maską gorzkiej i kłującej ironji, drgał sku-

pioną, ledwie hamowaną namiętnością. Wydaje mi się zresztą, iż te kwestje koncepcji Hamleta, które długi czas czyniły z tej roli najwyższy problem teatralny, są dziś nieco przebrzmiałe; figura ta kryje tyle tajemnic, tyle różnych warstw a może i sprzeczności, iż można ją grać, bez mała, jak się komu podoba, byle być pełnym aktorem i pełnym człowiekiem, i mieć wszystko na swoim miejscu. Natomiast poczęte z zachcenia Sary Bernard tu i ówdzie próby aby Hamleta grywała kobieta, wydają mi się nieprzyzwoitym wybrykiem, godnym kary cielesnej. Czemu Hamleta? Czemu nie Gucia i nie Radość w *Ślubach*? Dlaczego właśnie Hamleta? Czy dlatego, że Hamlet zastanawia się przez pięć aktów nad rzeczami, którym kobieta nie poświęca w życiu ani pięciu minut? O, cóż za nienasycona rasa te kobiety! za ciasne im jest jeszcze ich królestwo w teatrze...

Z innych wykonawców, którzy wszyscy dobrze spełnili swoje zadania, podkreślić należy wybornego p. Orwida (grabarza) i p. Szymańskiego, który ma, jak się zdaje, piękną przyszłość w rolach »kostyumowo-bohaterskich«.

Na koniec, dla ciekawości, pozwolę sobie przytoczyć sąd o *Hamlecie* mego kolegi z *Gazety krakowskiej* z przed lat stu i czterech (1817). Cytując ten kawałek, nie mogę się oprzeć westchnieniu, o ile łatwiejszem i mniej skomplikowanym było życie duchowe naszych pradziadów! I pociśmy je sobie sami tak utrudnili?

»...Dnia 22 listopada, na benefis panny Siennickiej grana była Trajedyja Szekspira w 3 aktach pod nazwiskiem: *Hamlet Królewicz Duński*. Trajedyje Szekspira mogą dziś tylko pod względem zabytku starożytności uchodzić. Krytyka nie przyj-

mie dziś na siebie tego ciężaru, aby ich rozbiorem trudnić się miała. My tylko o samej grze aktorów możemy coś powiedzieć, a szczególnie o p. Włodku w roli Hamleta, i o pannie Siennickiej w roli Ofelji. Pierwszemu przyznać winniśmy, że oklaski, któremi go publiczność obsypała, wewnętrzne jej niosło mu zadowolenie, drugiej ktoby zaprzeczył talentu w tej ważnej chwili, kiedy wystawia pomieszanych zmysłów Ofelję, musiałby się wyprzeć imienia znawcy dramatycznego. Podział ról innych znaleźliśmy tu bardzo źle uczynionym. Rola Alfonsa(?) powinna była być daną panu Rudkiewiczowi, a rola Laertesza Kochanowskiemu... (K. Bąkowski, *Kronika krakowska*).

Jeżeli rola zagadkowego *Alfonsa* ma oznaczać Klaudjusza, męża królowej Gertrudy, podziwiać należy jasnowidzenie, z jakim ówczesny tłumacz Szekspira przeczuł słynną komedję Dumasa-syna, od czasu której imię *Alfons* stało się terminem zawodowym... Niemia dwóch zdań, król Klaudjusz był alfonsem; może pierwszym alfonsem Danji; coś jak nasz Goworek?

Teatr »Bagatela«: *Łzy Gianetty*, komedja w trzech aktach Francesca Pastonchi.

Od jakiegoś czasu, jest moda, przy pewnego rodzaju sztukach, wydymać wzgardliwie usta i mówić: »Ech! znowu ten trójkąt małżeński!« Jaki? co się stało? czyżby temat przestał być aktualny? Kiedy Polska straciła wolność, przez setkę lat z górą wszyscy nasi poeci, prozaicy, odbijali w swoich dziełach rozpacz po jej stracie, palące jej upragnienie; wszystko, co nie dotyczyło tego problemu, ledwie kątem znajdowało przytułek. A tu, czyż, od zamierzchłych wieków, cała ludzkość nie postradała wolności, i to dotkliwiej może, bo aż do

ostatnich zakamarków osobistego życia? czy nie sprzedała jej, można powiedzieć, za miskę soczewicy? Czy, w dziejach małżeństwa, nie rozgrywa się co dnia ów straszliwy pojedynek między naturą a instytucją; między instynktem szczęścia, a formułą obowiązku? Jakże ludzie mają o tem nie pisać? Raczej możnaby się dziwić, że wogóle piszą o czem innem!

Ach, nie; temat nie przestał być aktualny; ale, w pewnej zwłaszcza fazie literatury, nagađano o nim tyle, zaczęto tak energicznie i niedyskretnie zdzierać zasłony, tak awanturować się i krzycheć na alarm, aż wreszcie moralność społeczna, niby stara dobra ciocia, rzekła zniecierpliwiona: »Moje dzieci, dosyć. Nie chce już o tem słycheć. Nic tu nie wskóracie, i nie wymyślicie nic nowego. Radźcie sobie jak umiecie, wiadomo wam, że ja na lewe oko trochę niedowidzę, ale zrozumieź, że są rzeczy, o których się nie mówi. Bardzo proszę«. I dzieci usłuchały; cicho sza, jak makiem zasiał, i kiedy czasem wyrwie się, gdzieś z prowincji, biedne serduszko kobiece, aby nam opowiadać na scenie swój wiekuisty dramat, słuchamy z wpół-rzewnym uśmiechem, jak ów Mickiewiczowski bohater, kiedy to »pociągnął za sznurek, by stary Dąbrowskiego usłycheć mazurek«...

Cóż zwykleszego, cóż codzienniejszego, niż historia pani Gianetty? Młoda dziewczyna, wypieszczona, wychodowana do miłości i szczęścia, ledwie że świadoma życia, wychodzi za mąż. Serce jej śpi; parę lat mija wśród pustych zabaw i rozrywek, na chwilę przerwanych kłopotem macierzyństwa; wreszcie, jednego dnia, zjawia się On, i budzi w niej pełną kobietę. I uczciwa z gruntu natura Gianetty staje wobec tego arcy-pro-

blemu: albo zdławić na całe życie głos serca, duszy i zmysłów, i zachować te wszystkie skarby dla prawego właściciela, który korzysta z nich dość nie-
dbale, albo też całe życie kłamać, oszukiwać, dzielić się, kraść chwile szczęścia, drżyć bez ustanku... Pani Gianetta waha się, walczy (jak nas zapewnia); wreszcie — decyduje się na to drugie. Kto jest bez grzechu, niech na nią rzuci kamieniem.

I Gianetta jest szczęśliwa; naiwnie, beczelnie szczęśliwa. Kocha tak, jak się kochają ludzie we Włoszech, a zwierzęta w raju. Ale, w szczęściu swoim, jest tak nieostrożna, tak wyzywająca, że, wkońcu, staje się to, co się stać musiało: rzecz wychodzi na jaw. W konflikcie między naturą a społeczeństwem, społeczeństwo bierze górę; Gianetta, osaczona, godzi się rozstać z kochankiem. I, kiedy nadchodzi chwila, to radosne stworzonko, które dotąd nie знаło co łączy, nawet w teatrze amatorskim, wybucha płaczem; strasznym, nieutulonym płaczem gdzieś z samej głębi trzewiów. To wszystko.

Biedna Gianetta! Obeschną te łzy, i zjawi się drugi On (och, nie zaraz!) i wszystko wróci jeszcze, tylko — już nie będzie tak ładnie...

Główna rola kobieca sztuki jest ciepło napisana i ma wiele świeżości; inne figury trzymane, jakby z umysłu, w konwencjonalnym półtonie. Nić akcji dzierży w ręku »szlachetny inżynier«, typ tak dobrze znany teatrowi z doby *Właściciela Kuźnic*. To była piękna epoka teatru, gdyż... mieliśmy w tej epoce o trzydzieści lat mniej. Filipa Derblay grał Rygier, Klarę Kałużyńską; w scenie pojedynku sekundanci mieli na głowach

cylindry... Bój Boże, co człowiek już za zamierzchłe czasy pamięta!

Pani Łacka jest zawsze wyborną artystką, ale tak, jak wczoraj tę Gianettę, nie grała może jeszcze nigdy. To było więcej niż skończona kreacja aktorska; to była spowiedź duszy, tej biednej duszy kobiecej, której tak rzadko wolno szczerze przemówić na scenie, a nigdy chyba w życiu... Lubię p. Brzeskiego jako kochanka; ma, w grze, ten nawpół senny automatyzm człowieka, któremu czyny pochłaniają tyle energii, iż nie starczy mu jej już na słowa. Pp. Nowacki i Ziemiński dobrze i pewnie ujęli swoje role; reszta zespołu wspierała ich dzielnie. P. Wierzbicki, jako stary sługa, miał sukces śmiechu, kiedy, na zapytanie czyjeś co jest pani Gianecie, odpowiedział paradnym tonem: »Doktor mówi, że to z przepracowania«.

SPIS RZECZY.

	Strona
Bernard Shaw: Nawrócenie kapitana Brassbound	1
L. Stärck i N. Eisler: Sprawa Kaizera	9
J. Szaniawski: Papierowy kochanek	12
S. Grabiński: Ciemne siły	18
Niezwykła promocja	25
Croisset: Jastrząb	27
Caillavet i Flers: Zakochani	32
M. Fiałkowski: Pan poseł	36
Hennequin i Weber: Pani prezesowa	40
M. Donnay: Polowanie na mężczyznę	41
M. Fiałkowski: Pan poseł	49
M. Arcybaszew: Zazdrość	52
P. Gavoult i R. Charvay: Ziuta, moja żona	57
M. Bałucki: Grube ryby	61
G. Lindau: Prokurator Hallers	63
J. Guranowski: Za króla Sasa	67
H. Bahr: Mistrz	70
W. Perzyński: Aszantka	74
B. Winawer: Rycerz z łabędziem	78
St. Wyspiański: Noc listopadowa	81
G. Dregelli: Dobrze skrojony frak	86
Chiarelli: Twarz i maska	88
M. Lengyel: Tajfun	90
M. Bałucki: Kiliński	94
S. Krzywoszewski: Kolombina	97

	Strona
Sacha Guitry: Strażnik cnoty	101
St. Kiedrzyński: Pocałunek wojny	104
C. Haddou-Chambers: Weteran	111
T. Bernard i A. Athis: Ten, który chciał zbyt wielu lu- dziom zrobić przyjemność naraz	116
T. Rittner: Tragedja Eumenesa	121
B. Tarkington: Klaudjusz	126
G. London: Dom naprzeciwko	130
A. Fredro: Wielki człowiek do małych interesów	134
G. Zapolska: Moralność pani Dulskiej	140
L. Biriński: Taniec czynowników	144
S. Lange: Samson i Dalila	146
S. Lopez: Ten trzeci	152
E. Rostand: Orlątko	155
L. Lipschütz: Magdalenki	163
M. Szukiewicz: Noc św. Mikołaja	166
J. A. Kisielewski: Karykatury	167
H. Berger: Powódź	174
S. Dobrzański: Żołnierz królowej Madagaskaru	179
Nacey i Armand: Dwójka hultajska	184
C. Goldeni: Sługa dwóch panów. — M. Cervantes: Teatr cudowności	188
H. M. Wernon i H. Oven: Mandaryn Wu	193
H. Bataille: Amazonka	198
Karlweis: Bogaty wujaszek	204
B. Katerwa: Przechodzień	206
J. M. Barrie: Nieporównany Crichton	211
Girard: Kiki	215
Gavault i Harvay: 300 dni	218
St. Strindberg: Taniec śmierci	222
T. Rittner: Don Juan	228
F. Molnar: Karnawał, przeł. K. Czyński	233
Szekspir: Hamlet	237
F. Pastonchi: Łzy Gianetty	246

BOY: *Flirt z Melpomeną (wieczór pierwszy*, wydanie drugie), Kraków, G. Gebethner i Sp. — Warszawa Gebethner i Wolff.

... Poznajemy w tem całego Boya, który niczego tak nie unika jak posądzenia, że przypadkiem traktuje coś poważnie. Że tam, przez zapomnienie, przeprowadzi wyczerpującą analizę twórczości, czy ujmie w syntezę rozprószone przejawy z którymi poważna krytyka nie mogła dać sobie rady — to jego rzecz — ale nie należy mu tego mówić, bo doprawdy, byłoby mu to przykro.

... Jak dobroduszny siłacz podnosi bez wysiłku srogie ciężary, i tem się bawi. Jeżeli bawi się przytem i gawiedź, tem lepiej. Gawędy jego nie mają żdźbła sztuczności, bo i poco miałby zadawać sobie jakiś przymus? pisze swoje — a czy się to komu podoba czy niepodoba, on o to najmniej dba. Może właśnie dlatego, prawem przekory, tak się jakós dzieje, że najwykwintniejszy czytelnik zwykł pilnie baczyć na pojawienie się nowego tomu, podcyfrowanego trzema magicznymi literkami: BOY.

Ewa Łuski

»Goniec Krakowski«.



Boy: Słówka, wydanie czwarte.

- Studya i szkice z literatury francuskiej.
- Flirt z Melpomeną, wieczór pierwszy.
- Flirt z Melpomeną, wieczór drugi.

BIBLIOTEKA BOYA:

- T. 1—5. **Montaigne:** Pisma. Tomów 5.
- » 6—7. **Marivaux:** Komedy. Tomów 2.
- » 8—12. **Rabelais:** Dzieła. Tomów 5.
- » 13. **Crébillon (syn):** Noc i chwila.
- » 14. **Dzieje** Tristana i Izoldy.
- » 15. **Benjamin Constant:** Adolf.
- » 16. **X. Prévost:** Historia Manon Lescaut.
- » 17. **Beaumarchais:** Komedy.
- » 18—20. **J. J. Rousseau:** Wyznania. 3 tomy.
- » 21. **Villon:** Wielki Testament.
- » 22. **Diderot:** Kubuś fatalista i jego pan.
- » 23—24. **Balzac:** Fizyologia małżeństwa.
- » 25. **Balzac:** Małe niedole pożycia małżeńskiego.
- » 26—31. **Molier:** Dzieła. Tomów 6.
- » 32. **Verlaine:** Elegie.
- » 33—34. **Laclos:** Niebezpieczne związki.
- » 35. **Wolter:** Powiastki filozoficzne.
- » 36. **Wolter:** Powiastki filozoficzne, tom drugi (w przygotowaniu).
- » 37—39. **Brantôme:** Żywoty pań swowolnych.
- » 40. **Mérimée:** Kolomba.
- » 41. **Balzac:** Kawalerskie gospodarstwo.
- » 42. **Montesquieu:** Listy perskie.

- T. 43. **B. de Saint-Pierre:** Paweł i Wirginia.
 » 44. **Gautier:** Panna de Maupin.
 » 45. **Descartes:** Rozprawa o metodzie.
 » 46. **Listy panny de Lespinasse.**
 » 47. **Balzac:** Córką Ewy.
 » 48. **Balzac:** Dwaj poeci.
 » 49. **Balzac:** Stracone złudzenia.
 » 50. **Balzac:** Cierpienia wynalazcy.
 » 51. **Balzac:** Wielkość i upadek Cezara Birotteau.
 » 52. **Balzac:** Muza z zaścianka.
 » 53. **Lesage:** Djabek kulawy.
 » 54. **Balzac:** Ojciec Goriot.
 » 55. **Racine:** Fedra.
 » 56. **Murger:** Cyganerya.
 » 57. **Diderot:** To nie bajka...
 » 58. **Balzac:** Blaski i nędze życia kurtyzany.
 » 59. **Balzac:** Ostatnie wcielenie Vautrina.
 » 60. **Musset:** Spowiedź dziecięcia wieku.
 » 61—62. **Musset:** Komedye. Tomów 2.
 » 63. **Chateaubriand:** Atala—René.
 » 64—65. **Stendhal:** Czerwone i Czarne.
 » 66. **Pascal:** Myśli.

Molier: Mizantrop.

» Skapiec.

» Mieszczanin szlachcicem

w opracowaniu Boy'a. — Biblioteka narodowa, Kraków.

